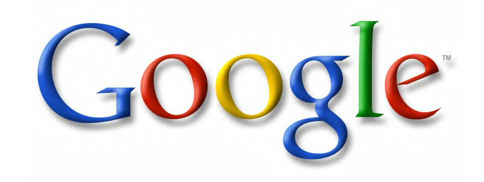




СКРИПАЧИ XVII, XVIII И XIX СТОЛѢТІЙ.

СОСТАВИЛЪ

Николай Кириловъ.

Второе изданіе.



МОСКВА.
Музыкальная торговля П. Юргенсона.
Неглинный проѣздъ № 10.
1890.

Цѣна 75 коп

СКРИПАЧИ

XVII, XVIII и XIX СТОЛѢТІЙ.

Николая Кирилова.

Второе изданіе.

МОСКВА.
Музыкальная торговля П. Юргенсона.
Неглинный проѣздъ № 10.
1890.

Дозволено цензурою Москва 5 Марта 1890 г.

Паровая скоропечатня нотъ П. Юргенсона въ Москвѣ.

ПРЕДИСЛОВІЕ КЪ ПЕРВОМУ ИЗДАНІЮ.

Музыка какъ и всякое другое искусство, имѣетъ свою исторію: развитіе ея совершается постепенно, идя объ руку съ прогрессомъ всеобщей культуры, и познается изъ музыкальныхъ произведеній, представляющихъ собою памятники музыкальнаго творчества въ разныя эпохи исторической жизни человѣчества. Будучи созданіями своего вѣка, сочиненія эти въ значительной степени обусловливались индивидуальными особенностями характера и жизни творцовъ своихъ. Поэтому знакомство съ біографіями композиторовъ и виртуозовъ не можетъ не принести извѣстной доли пользы всякому занимающемуся музыкой и въ особенности тому, кто всецѣло посвящаетъ себя изученію этого искусства, и не затронуто въ немъ высшихъ художественныхъ интересовъ. Но въ нашей литературѣ нѣтъ спеціальныхъ по этой части сочиненій. Предлагаемый рядъ біографическихъ очерковъ скрипачей послѣднихъ трехъ столѣтій, въ порядкѣ времени ихъ жизни и съ распредѣленіемъ по музыкальнымъ школамъ, къ которымъ принадлежалъ каждый изъ нихъ, есть попытка восполнить этотъ пробѣлъ въ нашей литературѣ, попытка которая, можно надѣяться, найдетъ полное сочувствіе у тѣхъ, кто интересуется предметомъ, составляющимъ содержаніе этого изданія.

Издатель.

I. Итальянская школа.

Корелли. Скрипачемъ, начавшимъ собою итальянскую школу, изслѣдователи скрипичной игры считаютъ Корелли, хотя, впрочемъ, и до него еще въ исторіи скрипки встрѣчаемъ рядъ скрипачей, которыхъ произвела Италія въ XVII столѣтіи. Корелли же считается отцемъ итальянской школы, потому что его игра заключала въ себѣ всѣ предшествовавшіе ему скрипичные стили, и можетъ служить начальнымъ пунктомъ при историческомъ изслѣдованіи скрипичной игры въ Италіи.

Корелли родился въ Романьи во второй половинѣ XVII в.; первоначальное образованіе онъ получилъ у капельмейстера Симонелли, а затѣмъ продолжалъ трудиться самостоятельно. Особенно выдающимся чертами характера Корелли были чисто дѣтская скромность, необыкновенная добросовѣстность и умѣренность во всемъ (такъ характеризуетъ его и современникъ его, Гендель). Одѣвался онъ очень скромно, и любимыми цвѣтами его костюма были черный и голубой; ѣздить въ экипажѣ онъ вовсе не любилъ, несмотря даже на большое впослѣдствіи состояніе (однѣ картины, которыя онъ очень любилъ, стоили ему 50,000 тал.). Нравственный складъ его натуры былъ какого-то элегическаго свойства. Небольшой кружокъ друзей-художниковъ и пѣвцовъ въ Римѣ, скрипка и музыкальная дѣятельность вообще освѣщали ясный горизонтъ его существованія, который только, къ сожалѣнію, въ концѣ нѣсколько омрачился. Римъ былъ постояннымъ мѣстопребываніемъ Корелли; до окончательной своей осѣдлости въ Римѣ, Корелли очень мало предпринималъ музыкальныхъ путешествій. Разъ онъ былъ въ Германіи и въ то-же время

посѣтилъ Баварскаго герцога. Предложеній ему со всѣхъ сторонъ было множество, но Римъ окончательно завладѣлъ имъ.

Въ Римѣ въ то время существовалъ въ одномъ изъ кардинальскихъ замковъ центръ, къ которому стремились всѣ лучшія художественныя силы не только самого Рима и Италіи, но и другихъ странъ. Такимъ центромъ былъ именно замокъ кардинала Оттобони; здѣсь-то и проводилъ свои дни Корелли. Кардиналъ Оттобони былъ чрезвычайно привязанъ къ Корелли и старался устраивать для него музыкальныя собранія, на которыхъ Корелли очаровывалъ все общество своею увлекательною игрою. Дирижировать оркестромъ также лежало на обязанности Корелли, который, такимъ образомъ, каждое воскресенье исполнялъ 2 функціи—солиста-скрипача и дирижера. Въ одномъ изъ этихъ собраній была исполнена, съ участіемъ скрипки Корелли, и увертюра Генделя „Il Triompho del tempo“.

Одно грустное обстоятельство подорвало нравственныя и физическія силы Корелли и свело его въ могилу, быть можетъ, очень преждевременно. Многіе изъ тогдашнихъ государей, слышавшіе объ игрѣ Корелли такъ много лестнаго, горѣли нетерпѣніемъ видѣть артиста при своемъ дворѣ. Ангажементовъ отъ нихъ Корелли получалъ множество, но, какъ сказано выше, Римъ окончательно завладѣлъ имъ, и потому даже очень выгодные и блестящіе ангажементы были отвергаемы артистомъ безъ малѣйшихъ колебаній. Приглашенія же неаполитанскаго короля были до того настоятельны и любезны. что Корелли наконецъ, къ своему несчастію, рѣшился доставить удовольствіе Неаполю послушать его скрипку. Онъ отправился туда съ лучшими, выбранными имъ въ Римѣ, двумя скрипачами и однимъ віолончелистомъ. Рѣшимости Корелли, быть можетъ, отчасти способствовало и то обстоятельство, что Неаполь, не смотря на высокое свое музыкальное развитіе, не могъ выставить ему равнаго соперника. Первый дебютъ Корелли съ товарищами былъ блестящъ; оркестръ неаполитанскій былъ также для Корелли прекрасной поддержкой. Но послѣдніе два дебюта окончились очень грустно для него. Когда онъ игралъ во второй разъ одну изъ

своихъ лучшихъ сонатъ (ор. 5), его поразило слѣдующее обстоятельство: король, который такъ интересовался его игрою и такъ упрашивалъ его пріѣхать въ Неаполь, вдругъ всталъ, не дослушавъ даже половины пьесы, и шумно вышелъ изъ залы. Смущенный этимъ, Корелли не могъ, конечно, объяснить причины такой небрежности въ отношеніи артиста, и робкая, дѣтски застѣнчивая натура его была глубоко возмущена выходкою короля. Понятно, что отъ третьяго концерта Корелли не могъ уже съ такою увѣренностью, какъ прежде, ожидать успѣха.

Въ третьемъ концертѣ Корелли игралъ соло въ новой опереткѣ Скарлатти и потерпѣлъ при этомъ полную неудачу. Техника Скарлатти затруднила Корелли при переходахъ пассажей изъ первой позиціи въ пятую, и онъ началъ, потерявъ увѣренность, играть вовсе не въ томъ тонѣ, въ какомъ слѣдовало. Смутясь и позабывъ, что въ ключѣ было 3 бемоля, онъ, вмѣсто C-moll, началъ играть въ C-dur. Скарлатти, самъ дирижировавшій пьесой, закричалъ: „начинайте снова!“ Но такая поправка уже не могла вполнѣ возстановить реноме артиста, и онъ, оставивъ инструментъ, удалился изъ залы; затѣмъ незамѣтно уѣхалъ изъ Неаполя.

Послѣ этого грустнаго обстоятельства,—что можно было оправдать привычкой скрипача къ своей только техникѣ и къ исполненію только своихъ пьесъ,—Корелли началъ сильно душевно страдать; въ немъ развился пагубный для артиста недугъ—неувѣренность въ себѣ. О другихъ артистахъ съ этой поры онъ началъ думать не иначе какъ съ пренебреженіемъ. Особенно его разстраивалъ тотъ успѣхъ, которымъ началъ пользоваться тогда молодой флорентинскій скрипачъ *Валентини*. Все это способствовало развитію въ Корелли страшной меланхоліи, сократившей его дни. Онъ умеръ 13-го января 1713 года.

Родъ музыки, который постепенно развивалъ и совершенствовалъ Корелли,—это были Sonata и Suite, которыя часто сливались у него вмѣстѣ, какъ отчасти близко граничившіе другъ съ другомъ роды преобладавшей тогда инструментальной композиціи. Сонаты свои Корелли писалъ первоначально для двухъ скрипокъ и віолончели, такъ что большинство ихъ

явилось въ формѣ терцетовъ. Затѣмъ онѣ появляются и въ видѣ квартетовъ. Сонатами для четырехъ инструментовъ Корелли первый положилъ основаніе дальнѣйшему развитію квартетной музыки. Нѣжность и элегичность натуры Корелли сказались и въ его сочиненіяхъ. Пѣвучесть его смычка была очаровательна и выказывалась въ Adagio и Largo, которыми Корелли обыкновенно начиналъ каждую изъ своихъ сонатъ. Allegro у Корелли шло, разумѣется, въ извѣстномъ соотвѣтствіи съ характеромъ сонаты, хотя и упрекаютъ композитора за нѣкотораго рода сухость въ этомъ темпѣ: находятъ, что въ Allegro замѣтна была значительная натянутость фразъ и подчасъ даже школьный характеръ ихъ. Въ формѣ Giga, Корелли часто вставлялъ и темпы танцевъ, чрезвычайно удачно улегавшихся въ сонатныхъ композиціяхъ автора.

Тогдашняя служебность искусствъ не ограничивалась однимъ обществомъ. Церковь также привлекала лучшіе таланты для служенія своимъ, чисто эстетическимъ интересамъ въ религіозной обстановкѣ. Этого не могъ избѣгнуть и Корелли. Знаменитый солистъ занималъ всегда въ духовныхъ концертахъ первое мѣсто. Это обстоятельство отразилось и на церковномъ характерѣ нѣкоторыхъ пьесъ его. Вліяніе духовной музыки и церкви вообще на инструментальную музыку продолжалось и послѣ Корелли: даже скрипачи второй половины XVIII в. не были свободны отъ этого вліянія.

Издателей сочиненій Корелли было множество. Еще при жизни автора его отдѣльныя сочиненія имѣли не меньше пяти изданій. Собраніе же сочиненій, въ которое вошли Concerti grossi, съ аккомпанементомъ струннаго квартета, было шесть разъ издаваемо при жизни автора. Молодежь итальянская и другихъ странъ, чувствуя влеченіе къ скрипкѣ. стеклась въ Римъ къ знаменитому Корелли воспользоваться его уроками. Вся знать Рима почитала счастіемъ витѣть въ своемъ домѣ этого артиста. Каждый palazzo былъ открытъ для него не какъ салонъ, гдѣ наслаждались его игрою. но какъ постоянный пріютъ, снабженный всѣми удобствами чтобы принять въ свои стѣны скрипача Корелли.

Между любителями скрипки встрѣчались и такіе, какъ пфальцграфъ рейнскій Филиппъ, предоставившій Корелли ти-

тулъ маркиза Ладенбургскаго, а впослѣдствіи поставившій умершему артисту великолѣпный памятникъ въ Римѣ. Королева Христина, послѣ отреченія отъ престола, посѣтила Римъ спеціально съ тою цѣлью, чтобы насладиться игрою Корелли.

Жеминьяни (1680—1763). Родиной Жеминьяни была Лукка; тамъ онъ получилъ первоначальное образованіе у извѣстнаго скрипача Лонатти и затѣмъ уже отправился въ Римъ, гдѣ закончилъ свое ученіе курсомъ у Корелли.

Жеминьяни отличался поразительною неустойчивостью характера: самыя разнообразныя противоположности сходились въ немъ. Въ практической жизни онъ также не умѣлъ пользоваться своимъ виднымъ положеніемъ, какъ одинъ изъ лучшихъ тогдашнихъ виртуозовъ. По окончаніи образованія въ Римѣ, Жеминьяни отправился въ Лондонъ. Тамъ онъ именно могъ бы установить окончательно какъ свой авторитетъ, такъ и матеріальное благосостояніе, при большей своей устойчивости и практичности, которыхъ, какъ мы сказали, у него, къ сожалѣнію, не было. Не удивительно поэтому, что онъ не только не обезпечилъ себя въ Лондонѣ, но, напротивъ, дошелъ до крайней бѣдности и даже, говорятъ, сидѣлъ въ тюрьмѣ за долги. Ученикомъ его былъ вліятельный графъ Эссексъ, который старался сдѣлать все, что только могъ въ пользу своего учителя. Онъ же предлагалъ Жеминьяни мѣсто капельмейстера въ Ирландіи, но тотъ отказался, приведши въ оправданіе своего отказа невозможность перемѣнить религію (католическую на протестантскую). Въ сущности же причиною его отказа было то, что Жеминьяни не владѣлъ искусствомъ управлять оркестромъ, что подтверждаютъ всѣ музыкальные историки. У Жеминьяни замѣтна была та же страсть къ картинамъ. какъ и у его учителя; онъ при этомъ завелъ торговлю ими, но терпѣлъ большіе убытки. А между тѣмъ возможность составить себѣ блестящую карьеру была чрезвычайно легка для Жеминьяни, такъ какъ ему вовсе не было соперниковъ въ Лондонѣ. Скрипичная игра въ англійской столицѣ тогда была еще только въ началѣ своего развитія, и шансы для такого виртуоза, какъ Жеминьяни, представлялись громадные. Упустивъ это удобное время, Жеминьяни долженъ былъ потомъ выдерживать сильную конкуренцію съ появившимися

во второй половинѣ XVIII в. виртуозами, для которыхъ Лондонъ, по своему гостепріимству и высокимъ гонорарамъ, служилъ сильнымъ притягательнымъ центромъ. Жеминьяни удалился въ Дублинъ, гдѣ и умеръ.

Музыкальныя дарованія Жеминьяни, какъ виртуоза, были далеко значительнѣе, чѣмъ у его предшественниковъ. Поэтому и техника его игры для того времени была замѣчательна. Но дарованіями своими Жеминьяни не воспользовался какъ бы слѣдовало. Оттого въ игрѣ его были крупные недостатки. Такъ, онъ до крайности прибѣгалъ къ измѣненію темпа, употребляя не всегда удачно ritardando, accelerando, а въ особенности преобладающимъ у него былъ tempo rubato. Занявъ въ неапольскомъ оркестрѣ мѣсто солиста, онъ долженъ былъ, вмѣсто скрипки, нерѣдко играть партію альта, такъ какъ своею скрипичною игрою, благодаря капризамъ темпа, только смущалъ оркестръ.

Нѣкоторые изъ писателей (напр. Борнэй) видятъ въ игрѣ Жеминьяни что-то «отважное и даже дикое»; напротивъ, многіе другіе признаютъ его игру, несмотря на ея извѣстную виртуозность, незрѣлою и угловатою. Въ игрѣ его не было замѣтно ни хорошо образованнаго вкуса, ни красоты чувствъ. Отъ этой игры вовсе не оставалось полнаго, охватывающаго душу впечатлѣнія. Самое теченіе мелодіи и модуляцій у Жеминьяни не проявлялось путемъ естественнаго развитія, а было чѣмъ-то искусственнымъ, расчитаннымъ.

Эти недостатки игры Жеминьяни, безъ сомнѣнія, находились въ связи съ особенностью его характера и не были устранены путемъ постояннаго трудолюбія и самоусовершенствованія. Что было угловато, искусственно въ натурѣ скрипача, то сказалось и въ его музыкальномъ стилѣ.

Жеминьяни избралъ, подобно своему учителю, сонатную и концертную форму своихъ композицій. Кромѣ сонатъ и концертовъ, онъ издалъ въ свѣтъ еще нѣсколько сочиненій по теоріи музыки. Значеніе Жеминьяни въ исторіи скрипки всегда будетъ велико, какъ человѣка, послужившаго и музыкальной педагогіи. Результатомъ этого было появленіе (въ 1740 г.) его „Скрипичной школы", которая, кромѣ англій-

скаго, была переведена въ скоромъ времени на французскій, а въ 1785 г. и на нѣмецкій языки.

Въ своей школѣ Жеминьяни посвятилъ двадцать три параграфа началамъ отдѣльныхъ частей скрипичной игры; о держаніи скрипки, смычка, о гаммахъ въ различныхъ позиціяхъ, о трели, объ украшеніяхъ, арпеджіо, двойныхъ нотахъ. и т. д. Вообще говоря, начала эти вполнѣ фундаментальны и до настоящаго времени не теряютъ своей силы.

Виртуозность въ то время сосредоточивалась исключительно на одной внѣшности игры, вслѣдствіе чего и Жеминьяни придаетъ огромное значеніе трели, украшеніямъ, форшлагамъ. указывая въ школѣ, какъ и что изъ нихъ дѣйствуетъ и какія чувства скрипача выражаетъ. Такъ, напр., громкая и долгая трель способна выражать веселость, а тихая и краткая— нѣжныя чувства. Форшлагъ сверху можно употреблять для выраженія пріятности, любви, радости и т. п.

Вся музыкальная дѣятельность Жеминьяни сводится къ функціямъ виртуоза и педагога. Обстоятельства жизни и невыработанность характера много помѣшали должному развитію дарованій этого скрипача.

Сомисъ (1676—1763). Еще будучи очень молодъ, Сомисъ горѣлъ нетерпѣніемъ отправиться въ Римъ къ Корелли, хотя его тянуло также и въ Венецію поучиться у Вивальди. Онъ успѣлъ быть ученикомъ у того и другаго, и изъ направленія своихъ учителей старался выработать собственный стиль, которымъ и отличалась начатая Сомисомъ „пьемонтская“ школа (Сомисъ былъ родомъ изъ Пьемонта), считающая въ числѣ своихъ представителей Пуньяни, Бруни, Радикати, Полледро и другихъ, о которыхъ будемъ говорить ниже.

Поселившись въ Туринѣ, Сомисъ занялъ мѣсто солиста въ придворной капеллѣ, которую привелъ въ совершенство. Какъ авторъ, Сомисъ не замѣчателенъ, но какъ виртуозъ, онъ одинъ изъ замѣчательныхъ скрипачей того времени. Въ школѣ Бальо говорится, что у Сомиса величіе игры соединялось съ замѣчательной техникой смычка. Протяжныя его ноты до того уже были полны, что часто мерещилось что будто виртуозъ переходитъ границу смычка, такъ что у слушателя стѣснялось дыханіе отъ магической тягучести ноты.

Сомисъ скончался въ Пьемонтѣ въ 1763 году.

Локателли (род. въ 1693 г. въ Бергамо). Родители Локателли послали его для изученія скрипичной игры въ Римъ къ Корелли. Пройдя курсъ скрипичной игры въ Римѣ, Локателли предпринималъ музыкальныя путешествія по многимъ странамъ; мѣстомъ же постояннаго своего жительства онъ избралъ городъ Амстердамъ. Тамъ онъ постоянно устраивалъ свои концерты и своею музыкальною дѣятельностью вообще много поднялъ городъ въ музыкальномъ отношеніи. Жители Амстердама были чрезвычайно расположены къ Локателли, и, когда онъ умеръ, носили даже по немъ трауръ.

Локателли писалъ свои сочиненія въ формѣ концертовъ; кромѣ того, онъ оставилъ послѣ себя 24 capriccio для скрипки. Исключительною задачею его игры было довести виртуозность до высшей степени, что напоминаетъ намъ Жеминьяни. Но какъ Жеминьяни и Локателли обращали слишкомъ большое вниманіе на одну виртуозность, то задушевности и плавности игры, какою владѣлъ Корелли, не было у учениковъ его. Локателли даже злоупотреблялъ природой инструмента; употреблявшіеся имъ необыкновенно высокія аппликатуры и скрипичные пассажи, вмѣсто предполагаемой пріятности, ужасно непріятно поражали слушателей. И притомъ пассажи изъ такихъ нотъ являются въ нѣсколькихъ фразахъ другъ за другомъ, что производитъ крайне непріятное впечатлѣніе. Въ особенности этимъ страдаютъ его Capriccio, гдѣ трудность пассажей въ арпеджіо, не въ мѣру высокія ноты и другія частности показываютъ желаніе автора усовершенствовать лишь технику игры. Самая концепція у Локателли является какою-то формальною, неустоявшеюся. Она напоминаетъ собою мозаику. Пассажи, благодаря желанію автора увеличить лишь трудность ихъ, теряютъ присущій имъ характеръ, какъ несогласные съ природою инструмента, и потому являются въ слишкомъ монотонной и мало выразительной послѣдовательности. Звучность и ясность игры много теряютъ отъ этого. Художественность идеи также часто страдаетъ.

Нельзя сказать, чтобы эти недостатки встрѣчались сплошь въ сочиненіяхъ Локателли. Напротивъ, нѣкоторые изъ концертовъ его чрезвычайно хороши по своимъ пластически-

прелестнымъ формамъ, напоминающимъ игру и композиціи Корелли. Это послужило даже для нѣкоторыхъ писателей (напр. Фетиса) поводомъ къ слишкомъ пристрастной оцѣнкѣ Локателли. Увлекшись нѣкоторыми красотами его сочиненій, они положительно восхваляли его, указывая на Concerti a quattro, гдѣ, по ихъ мнѣнію, нельзя не замѣтить бездны граціи, чувства и прекрасной гармоніи.

Локателли, какъ и Жеминьяни, многими недостатками и угловатостями игры, конечно, обязанъ былъ слишкомъ большой самоувѣренности и оставленію благороднаго, хотя и скромнаго, стиля учителя своего, Корелли, чего не встрѣчаемъ у другихъ скрипачей итальянской же школы, которые, прогрессируя въ области техники игры, не упускали случая прибѣгать и къ стилю Корелли.

Каструччи (1690—1769 г.). Третьимъ ученикомъ Корелли былъ прекрасный скрипачъ Каструччи. Какъ и Жеминьяни, онъ провелъ всю свою жизнь въ Лондонѣ, исполняя въ оперномъ оркестрѣ обязанность дирижера, а также и обязанности солиста въ операхъ Генделя.

Произведенія свои Каструччи писалъ въ формѣ концертовъ и сонатъ (изъ нихъ концертовъ осталось 12, а сонатъ 2). Его сочиненія были изданы въ Лондонѣ. Картье въ своемъ сочиненіи „L'art du Violon" сообщаетъ, что послѣ Каструччи остались еще опыты скрипичныхъ фугъ; но они вообще незначительны въ ряду другихъ сочиненій Каструччи.

Верачини (1685—1750). Подробностей о первоначальномъ образованіи этого замѣчательнаго флорентійскаго скрипача мы не знаемъ. Извѣстно только изъ свидѣтельства нѣкоторыхъ писателей (Фетиса, Борнея), что онъ между флорентійскими скрипачами первой половины XVIII в. былъ звѣздою крупной величины; не менѣе его талантливые скрипачи, Валентини и Битти, были только его учениками.

Характеръ Верачини, подъ вліяніемъ обстоятельствъ жизни, сложился довольно странно. Выдающимися чертами его были безпокойность, смѣлость и громадная самоувѣренность, переходившая при случаѣ въ гордость, не терпѣвшую ничего и никого рядомъ съ собою. Эта-то гордость въ одномъ обстоятельствѣ жизни много повредила Верачини и еще болѣе увеличила

ту безотрадность и матеріальнаго и нравственнаго состоянія, которая сопровождала большую часть дней этого талантливаго человѣка. Въ 1714 г. Верачини отправился въ Лондонъ и тамъ имѣлъ огромный успѣхъ. Изъ Лондона онъ въ скоромъ времени возвратился въ Италію и дебютировалъ въ качествѣ концертанта въ Венеціи. Тамъ встрѣтилъ его герцогъ саксонскій Фридрихъ-Августъ и ангажировалъ въ Дрезденъ (въ 1716 г.), гдѣ черезъ годъ и появились 3 первыя сонаты Верачини. Съ этой поры начинается его композиторская дѣятельность. Своимъ виднымъ положеніемъ при дворѣ Фридриха-Августа, Верачини не умѣлъ воспользоваться должнымъ образомъ вслѣдствіи той же гордости, того высокаго, хотя и небезосновательнаго мнѣнія о себѣ, какое онъ выказывалъ во многихъ случаяхъ жизни.

Въ непродолжительномъ времени, послѣ своего прибытія въ Дрезденъ, Верачини успѣлъ ужъ стать почти-что во враждебныя отношенія къ членамъ тамошней капеллы, которые не могли, въ свою очередь, сносить гордости Верачини и старались подыскать случай отмстить солисту. Случай этотъ представился. Разъ Верачини, по просьбѣ нѣмецкаго скрипача и концертмейстера Пизенделя, рѣшился въ присутствіи двора съиграть незнакомый ему концертъ a vista. Пизендель, напередъ изучившій втайнѣ этотъ концертъ, торжествовалъ, видя превосходство свое надъ соперникомъ, которому не посчастливилось въ этотъ вечеръ. Говорятъ, что Верачини не могъ вынести этого и бросился внизъ изъ окна, такъ что переломилъ себѣ ногу, и потомъ въ теченіи остальной несчастной своей жизни постоянно хромалъ на одну ногу.

Послѣ понесенной въ Дрезденѣ неудачи, Верачини уѣхалъ оттуда сейчасъ же по выздоровленіи; посѣтилъ Богемію и возвратился въ Италію. Въ 1736 г. онъ вторично отправился въ Лондонъ, но тамъ блисталъ въ то время Жеминьяни, а потому Верачини безуспѣшно уѣхалъ обратно на родину и въ 1750 г. скончался въ Пизѣ въ страшной бѣдности. Нѣкоторые изъ писателей говорятъ, что отъѣздъ его изъ Лондона послѣдовалъ такъ скоро будто потому, что лондонская публика нашла его стиль и манеру уже устарѣвшими.

Насколько не посчастливилось Верачини въ жизни, настолько онъ имѣлъ удачи въ своихъ безспорно замѣчательныхъ композиціяхъ. Онъ писалъ и концерты, и сонаты (12), и даже въ Лондонѣ напечаталъ 3 оперы. Сочиненія его такъ хороши, что болѣе могли бы удовлетворять современному вкусу, чѣмъ вкусу тогдашней публики. Чисто внѣшняя виртуозность, часто соединенная съ отрывочностью, формальностью композиціи, какъ мы это видѣли у прежнихъ скрипачей школы Корелли, не имѣла ничего привлекательнаго для Верачини. Преслѣдуя технику игры, Верачини вложилъ въ то же время, въ свои композиціи много теплаго чувства, утонченнаго вкуса и благородства мыслей. Поэтому, изъ тогдашнихъ скрипачей онъ уже болѣе близокъ къ намъ. Въ мелодическомъ и тематическомъ строѣ его сочиненій видна необыкновенная свобода, при чемъ всегда превосходно соблюдена гармоничность пьесы. Верачини пользовался въ своихъ сочиненіяхъ и сообразнымъ музыкальной идеѣ употребленіемъ хроматическихъ пассажей, проявлявшихъ извѣстные оттѣнки его мыслей. Легкость и ясность мысли въ его Allegro въ высшей степени замѣчательны.

Нѣкоторые изъ музыкальныхъ историковъ (напр. Фетисъ) относятся къ дарованіямъ Верачини съ величайшимъ восторгомъ. По ихъ заключеніямъ, Верачини представлялъ своею игрою чудо искусства для того времени. Его трель, арпеджіо, двойныя ноты были изумительны. Полнота, тягучесть и выразительность цѣлыхъ нотъ и вообще пѣніе его скрипки были столь необыкновенны, что сейчасъ можно было отличить въ оркестрѣ смычекъ его. Эта сила и прелесть тона у Верачини, говорятъ, сильно дѣйствовала не только на публику, но также и на другихъ даровитыхъ скрипачей.

Такъ, Тартини въ 1716 году, слышавъ въ Венеціи замѣчательную игру Верачини, съ той поры горячо отдался изученію своего инструмента. Нужно замѣтить, что Тартини уже самъ былъ въ то время не менѣе замѣчательнымъ скрипачемъ въ Падуѣ. Когда въ томъ же 1716 году оба скрипача должны были исполнить свои партіи другъ послѣ друга въ венеціанской академіи, и Тартини услышалъ чарующій смычокъ „флорентинца“ (какъ называлъ себя Верачини), то, говорятъ,

онъ отказался отъ всякаго состязанія, уѣхалъ скоро изъ Венеціи, бросивъ свое семейство, отрекся отъ всего и отдалъ все свое время, всѣ свои силы любимому инструменту.

Тартини (1692—1770). Въ дѣтствѣ Тартини получилъ довольно хорошее, по средствамъ его родителей, образованіе. Мысль его родителей, жившихъ въ Истріи (въ г. Пирано), была посвятить сына духовному званію, къ которому Тартини питалъ полнѣйшее нерасположеніе. Тогда родители задумали образовать изъ него адвоката, для чего и отправили сына учиться юриспруденціи въ Падую. Но не къ изученію юриспруденціи лежало сердце юноши; еще въ первоначальной школѣ (на родинѣ) „Padri dalle scuole Pie“ онъ ознакомился элементарно съ музыкой вообще и съ скрипкой въ частности. Съ этихъ поръ скрипка сдѣлалась для него такимъ притягательнымъ пунктомъ, что отняла у него впослѣдствіи въ Падуѣ всякую возможность заняться юриспруденціей. Кромѣ скрипки, Тартини, сдѣлавшись студентомъ, полюбилъ еще фехтовальное искусство, въ которомъ сдѣлалъ такіе успѣхи, что хотѣлъ ѣхать учителемъ фехтованья въ Неаполь, а если бы тамъ не посчастливилось, то въ Парижъ.

Встрѣча съ одной дѣвушкой подѣйствовала на Тартини слишкомъ сильно и задержала его въ Падуѣ. Онъ полюбилъ падуанку со всѣмъ жаромъ своей артистической натуры, и съ этихъ поръ скрипка нашла опять въ немъ прежняго своего поклонника. Не открывая никому сердечной своей тайны, Тартини, не извѣщая родителей, обвѣнчался съ любимой дѣвушкой. Родители, узнавъ стороною о бракѣ, страшно вознегодовали на сына и отказали ему въ пособіи; кромѣ того, на него былъ разгнѣванъ и одинъ изъ важныхъ сановниковъ Падуя, епископъ падуанскій, кардиналъ Корнаро. Стѣсненный всѣми этими грустными обстоятельствами, Тартини одѣлся пилигримомъ и бѣжалъ въ Римъ. Но по дорогѣ онъ заблудился и встрѣтилъ, къ счастью, на пути монастырь въ Ализи, гдѣ въ числѣ монастырской братіи нашелся одинъ изъ родственниковъ его. Монастырская жизнь подѣйствовала на Тартини успокоительно и вмѣстѣ съ тѣмъ дала ему возможность сосредоточиться на развитіи своихъ музыкальныхъ дарованій. Въ занятіяхъ скрипкой Тартини очень много помогалъ одинъ изъ

монаховъ, патеръ Боэмо. Путемъ ежедневныхъ упражненій Тартини достигъ значительныхъ успѣховъ, такъ что на воскресныхъ и праздничныхъ духовныхъ торжествахъ выступалъ всегда какъ лучшій солистъ. Однажды случилось ему признать между своими слушателями одного падуанца, и объ игрѣ Тартини разнеслась молва въ Падуѣ. Тогда и оставленная супруга написала Тартини, прося пріѣхать скорѣе, такъ какъ родители уже примирились давно съ мыслью о его бракѣ. Послѣ этого письма, Тартини не замедлилъ сейчасъ же оставить монастырь и возвратился въ Падуа.

Встрѣча (въ 1716 г.) съ Верачини, о которой выше было сказано, страшно повліяла на Тартини. Онъ удалился изъ Падуи въ Анкону, гдѣ жилъ въ совершенномъ уединеніи и работалъ усердно. Возвратясь въ Падую, онъ произвелъ своею игрою громадный фуроръ и получилъ въ 1721 г. мѣсто при капеллѣ церкви св. Антонія. Молва о Тартини скоро распространилась почти по всей Европѣ. Онъ началъ получать блестящія приглашенія, изъ которыхъ принималъ очень немногія.

Такъ, по случаю коронованія Карла VI въ Богеміи, Тартини былъ приглашенъ принять участіе въ музыкальномъ торжествѣ, и провелъ въ Прагѣ 3 года. Особенною любовью и расположеніемъ онъ пользовался тамъ у графа Кинскаго, который старался задержать Тартини въ Прагѣ какъ можно дольше.

Возвратясь изъ Праги, Тартини опять получилъ приглашеніе изъ Лондона. Лордъ Мидлессиксъ предлагалъ ему большую плату чрезъ маркиза Обицци, но, не смотря на денежныя выгоды (3,000 фун. стер. ежегодно), Тартини не принялъ этого приглашенія, отвѣтивъ комиссіонеру лорда такимъ образомъ: „мы съ женою живемъ хорошо; дѣтей у насъ нѣтъ, и мы своимъ благосостояніемъ очень довольны; а если у насъ и есть какое желаніе, то это не имѣть больше сверхъ того, что у насъ есть“.

Тартини вообще не былъ корыстолюбивъ, а, наоборотъ, былъ очень сострадателенъ къ бѣднымъ и помогалъ всякому нуждающемуся чѣмъ могъ. Изъ учениковъ своихъ Тартини особенно былъ любимъ Нардини, на рукахъ котораго онъ и

скончался въ 1770 году въ Падуѣ, гдѣ жители поставили своему любимому виртуозу статую съ эмблемами профессіи Тартини—съ скрипкою, смычкомъ и даже книгою, какъ эмблемою теоретика-музыканта.

Дѣятельность Тартини нужно разсматривать съ двухъ сторонъ—какъ композитора и какъ музыканта-теоретика, интересовавшагося уяснить и теоретически многіе пункты игры. Изучая въ Анконѣ скрипичную игру, Тартини обратилъ особенное вниманіе на такъ называемый *комбинаціонный* тонъ, который отзывается всегда какъ третья нота въ двойныхъ нотахъ, если только интервалы звучатъ съ равной полнотою. На этотъ фактъ, какъ на доказательство правильно сыграннаго пассажа двойными нотами, Тартини совѣтовалъ и ученикамъ своимъ обращать постоянное вниманіе и такимъ образомъ повѣрять себя. Этотъ третій тонъ такъ занялъ Тартини, что онъ сталъ ревностно заниматься теоріею музыки и издалъ трактатъ о гармоніи въ Падуѣ въ 1754 году.

Въ настоящее время одинъ изъ знаменитыхъ ученыхъ западной Европы, Гельмгольцъ, старался объяснить этотъ тонъ тѣмъ, что коль скоро одновременно возбужденныя колебанія двухъ струнъ слишкомъ продолжительны, то они, исчезая, образуютъ наконецъ одно маленькое колебаніе, которое и кажется намъ чѣмъ-то особеннымъ. При этомъ происходятъ вибраціи воздуха или, по крайней мѣрѣ, слуховой косточки, отчего и получается въ ухѣ впечатлѣніе комбинаціоннаго тона. При теоретическихъ работахъ Тартини былъ, къ сожалѣнію, поставляемъ часто въ затрудненіе недостаткомъ знаній въ математикѣ и акустикѣ. Падуанскій профессоръ Коломбо, другъ Тартини, недостатки его теоретическихъ сочиненій объясняетъ тѣмъ, что Тартини былъ „дурной счетчикъ и еще худшій математикъ“. Нѣкоторые изъ писателей, однако-жъ, съ глубокимъ почтеніемъ относятся и къ теоретическимъ работамъ Тартини, напр. Борней такъ заявляетъ свое восхищеніе этими работами: „что я понялъ въ нихъ — все прекрасно, и предполагаю, что то, чего я даже не понимаю, равномѣрно превосходно“,

Какъ композиторъ, Тартини отличался необыкновенной плодовитостью. Говорятъ, что изданныя его сочиненія состав-

ляютъ только небольшую часть сочиненій, оставшихся въ рукописяхъ и разошедшихся по рукамъ его соотечественниковъ. Одинъ изъ музыкальныхъ историковъ, Герберъ говоритъ, что будто 200 скрипичныхъ концертовъ и столько же соло разошлись по рукамъ въ рукописяхъ. Но это число, кажется, слишкомъ преувеличено. У Фетиса же есть указаніе, что 48 сонатъ для скрипки и баса, а также 127 концертовъ съ аккомпанементомъ струннаго квартета дѣйствительно остались ненапечатанными и хранятся до настоящаго времени въ библіотекѣ парижской консерваторіи. Изъ напечатанныхъ же сочиненій Тартини появились въ 1734 году въ Амстердамѣ, Лондонѣ и Парижѣ, 50 сонатъ для скрипки и баса и 18 концертовъ съ аккомпанементомъ квартета. Удивительно, что между всѣми сонатами Тартини только одна и была написана для 2-хъ скрипокъ и баса, не смотря на то, что форма сонатъ въ видѣ тріо была особенно тогда въ ходу и существовала до конца XVIII стол.

Тартини пробовалъ свои силы и въ вокальной композиціи, но неудачно: по крайней мѣрѣ его Miserere, исполненное въ 1768 году въ Римѣ, въ Сикстинской капеллѣ, оказалось, по словамъ Фетиса, до того слабымъ произведеніемъ, что вторично его уже нигдѣ не исполняли, хотя нѣкоторые изъ почитателей таланта Тартини, какъ напр. баронъ Августъ Форно, и придавали этому сочиненію незаслуженное высокое значеніе.

Игра Тартини, какъ скрипача, выдается рѣзко между другими его предшественниками. Подражая отчасти Корелли и Вивальди, Тартини все-таки выработалъ себѣ особый стиль, замѣчательный по мысли и по внѣшности. Думаютъ, что стиль Верачини стоитъ выше, такъ-какъ у Верачини преобладалъ болѣе личный элементъ, а Тартини слишкомъ подчиненъ былъ вліянію духовной музыки. Не смотря на это, игра Тартини была вообще очаровательна. Особенно много трудился онъ надъ протяжными нотами и трелью и довелъ ихъ до совершенства. Гармонія и мелодія у него, благодаря вкусу и труду, поразительны. Лучшимъ доказательствомъ этого служатъ его двѣ сонаты въ G-moll (op. 1 и 2).

О сонатѣ его, извѣстной подъ именемъ Trille du Diable, французъ Лаландъ разсказываетъ, со словъ самого Тартини, слѣдующее: Въ 1713 году Тартини однажды снилось ночью, будто онъ продалъ себя діаволу. Съ тѣхъ поръ діаволъ сталъ для него исполнять все, чего только желалъ онъ. Между прочимъ Тартини пожелалъ, чтобы тотъ ему сыгралъ что-нибудь на скрипкѣ. И вдругъ слышитъ Тартини прелестнѣйшую сонату, и по вкусу, и по мысли, такъ-что у него сперлось дыханіе, и онъ проснулся. Сейчасъ же схватилъ онъ скрипку и старался хоть что-нибудь припомнить, но, увы, звуковъ не стало. Всѣ силы употреблялъ онъ, но припомнить ничего не могъ. Тартини хотѣлъ-было въ эту минуту разбить скрипку и оставить музыку, но страсть къ ней и „то наслажденіе“, которое, по его словамъ, она доставляла ему, не дали ему сдѣлать ни того, ни другаго. Самъ Тартини передавалъ слушателю этого разсказа, что написанная имъ „Дьявольская соната“ не имѣетъ ни капли сходства съ той прелестной композиціей, которую онъ слышалъ во снѣ.

Говорятъ, Тартини былъ большой мистикъ, и вѣрилъ, что приснившійся ему былъ дѣйствительно діаволъ; рукопись своей сонаты Trille du Diable Тартини повѣсилъ на дверяхъ комнаты въ воспоминаніе о замѣчательномъ снѣ. Сохранилось извѣстіе, что Тартини искалъ часто вдохновенія въ поэтическихъ произведеніяхъ. Прочитавъ что-нибудь изъ любимаго поэта Петрарки, онъ потомъ уже бралъ скрипку и игралъ, вдохновленный какимъ-нибудь свѣтлымъ поэтическимъ образомъ. Тартини, кромѣ другихъ достоинствъ прекраснаго музыканта, обладалъ еще и замѣчательнымъ педагогическимъ талантомъ. Свои теоретическія наставленія объ изученіи скрипичной игры онъ изложилъ въ письмѣ къ своей ученицѣ, Магдалинѣ Ломбардини.

Онъ сообщаетъ ей слѣдующія замѣчанія: прежде всего необходимо обращать вниманіе на *веденіе* смычка; ноту никогда не слѣдуетъ начинать сильно прижимая смычекъ, напротивъ, должно сперва слегка касаться струны и затѣмъ уже увеличивать силу тона до ff...., а потомъ снова уменьшать до pp..... Такъ слѣдуетъ играть водя смычекъ и вверхъ и внизъ,

а затѣмъ можно пробовать исполнять mezza voce въ одинъ смычокъ, т. е. начиная съ pp..., доводя до ff... и оканчивая снова pp.... Такимъ упражненіемъ должно заниматься каждый день, употребляя полчаса до обѣда и полчаса послѣ обѣда. Достигнуть искусства въ этихъ упражненіяхъ и очень трудно и очень важно. Но когда оно будетъ достигнуто, то, говоритъ Тартини, „вы будете дѣлать вашимъ смычкомъ все, что захотите“.

Для *скорой и отчетливой* игры разбивныхъ пассажей нужно играть фуги, написанныя Корелли въ сонатѣ ор. 5, играя ихъ сначала концомъ смычка, потомъ пространствомъ, приходящимся между концомъ и срединой, наконецъ самой срединой, и притомъ—и вверхъ и внизъ (poussez et tirez).

Для *легкости* смычка очень полезно играть переходные пассажи съ струны D на E, съ струны G на A. По мнѣнію Тартини, ихъ можно каждому изобрѣтать по своему усмотрѣнію и въ какомъ угодно тонѣ.

Третій важный пунктъ въ игрѣ — это *триллъ*. Тартини совѣтуетъ учиться играть его различно, т. е. и медленно, и умѣренно, и скоро, и очень скоро, потому что триллъ, который очень хорошо идетъ къ скорому темпу пьесы, не годится для медленнаго темпа. Начинать изучать триллъ нужно всегда медленно, а потомъ все увеличивать скорость. Скорость очень трудно опредѣлить въ точности переходомъ отъ восьмой къ шестнадцатой, тридцать-второй, и т. д. Между этими дѣленіями въ триллѣ,при постепенномъ увеличеніи его скорости, могутъ найтись еще промежуточные пункты, ноты, которыя будутъ медленнѣе шестнадцатой, но скорѣе восьмой, медленнѣе тридцать-второй, но скорѣе шестнадцатой, и т. д. Эти-то промежуточные пункты и необходимо наблюдать при изученіи постепенной скорости трилля. Лучше всего триллъ начинать учить на пустой струнѣ, напр. беря ноты A и H на струнѣ D. Когда, по словамъ Тартини, ученикъ успѣлъ изучить хорошо триллъ на пустой струнѣ, то ему уже легко будетъ играть его вторымъ, третьимъ и даже четвертымъ пальцами, хотя для четвертаго пальца, который Тартини называлъ „самымъ маленькимъ между братьями“, важны и нужны особыя упражненія въ триллѣ.

Всѣ эти задачи Тартини считалъ слишкомъ важными для всякаго ученика, и совѣтовалъ изучать все терпѣливо, постепенно и основательно. Большая потеря для музыкальной педагогіи, что Тартини ограничился только этими наставленіями своей ученицѣ, не изложивъ вообще въ видѣ руководства своей системы преподаванія.

Фетисъ упоминаетъ объ одномъ руководствѣ Тартини для скрипичной игры, но этотъ манускриптъ, къ сожалѣнію, еще не являлся въ печати.

Нардини (1722 — 1793). Любимымъ изъ Тартиніевыхъ учениковъ былъ Нардини. Первоначально онъ учился музыкѣ въ Ливорно, а потомъ переѣхалъ вмѣстѣ съ родителями въ Падую, гдѣ и сдѣлался ученикомъ Тартини. Въ 1753-мъ году Нардини сдѣлался солистомъ въ Штутгартѣ, и находился тамъ до 1767 года, когда переѣхалъ обратно въ Италію и поступилъ въ придворные солисты во Флоренціи. Здѣсь же онъ и кончилъ свое существованіе.

Нардини, подобно учителю, былъ однимъ изъ большихъ виртуозовъ тогдашней эпохи.

Нѣмецкій писатель Шубартъ, слышавшій игру Нардини въ Виртембергѣ, говоритъ, что такой нѣжности, граціи и полноты чувства въ игрѣ онъ никогда не слышалъ до тѣхъ поръ. Каждая нота у Нардини дышала любовью. Придворные, не смотря на всю холодность свою и часто неспособность къ высокимъ душевнымъ движеніямъ, никогда не могли слышать adagio Нардини безъ слезъ. Часто случалось, что и самъ артистъ во время игры смачивалъ свою скрипку слезами. Вообще, стиль Нардини отличался по характеру своему, глубокой грустью. Причиною этого, объясняютъ, была его несчастная любовь, до которой стиль его, напротивъ, былъ свѣтлый и веселый. Staccato Нардини употреблялъ слишкомъ медленное, и оно служило ему для выраженія глубокой скорби. Шубартъ говоритъ, что каждая нота этого тяжелаго Staccato была каплею крови, выходившею изъ наболѣвшей души его.

Сочиненій Нардини напечатано немного, и изъ нихъ особенно замѣчательна соната въ D-dur (недавно изданная Ферд.

Давидомъ въ Лейпцигѣ у Брейткопфа и Гертеля). Въ ней замѣтна моцартовская красота чувства.

Недостатокъ композиціи Нардини заключается въ неудачности его allegro, въ которомъ сквозитъ какъ-будто что-то устарѣвшее, отжившее. Причиной этого могла быть, разумѣется, слабая воспроизводительная способность автора. Отчасти причина этого недостатка заключалась и въ менѣе разнообразномъ употребленіи смычка въ allegro, чѣмъ напр, у Тартини. Наконецъ, многія угловатости allegro Нардини объясняются сильнымъ вліяніемъ духовной музыки на тогдашнихъ виртуозовъ. Нардини не избѣгъ общей участи и стоялъ на рубежѣ духовной и свѣтской музыки.

Феррари (ум. въ 1780 г.). Даровитымъ ученикомъ Тартини, который, впрочемъ, менѣе чѣмъ Нардини пользовался расположеніемъ къ себѣ своего учителя, является Феррари. Послѣ того какъ онъ оставилъ своего учителя, онъ удалился, совершенно отрекшись отъ свѣта, въ Кремону, гдѣ и занимался изученіемъ флажолетныхъ тоновъ и октавъ. Въ 1749 г., почувствовавъ увѣренность въ своихъ силахъ, онъ предпринялъ музыкальное путешествіе и посѣтилъ Вѣну. Тамъ игра его нашла лестную оцѣнку и при дворѣ, и въ театральной дирекціи, и у любителей. Въ 1753 году Феррари получилъ вмѣстѣ съ Нардини приглашеніе къ виртембергскому двору. Изъ Штутгарта онъ отправился потомъ въ Парижъ и даже предполагалъ съѣздить въ Лондонъ, но заболѣлъ и умеръ въ 1780 г. въ Парижѣ.

Игра Феррари отличалась необыкновенною чистотою тона, которую можно сравнить, по словамъ Шубарта, съ кристалломъ. При этомъ въ игрѣ Феррари было много и смѣлаго, отважнаго. По словамъ того же Шубарта, Феррари значительно усовершенствовалъ пріемы своего учителя и сдѣлалъ ихъ еще болѣе пригодными для тогдашней церковной музыки.

Сочиненія Феррари, однакожъ, немного говорятъ въ пользу его авторской дѣятельности. Сонаты Феррари были изданы въ 6-ти тетрадяхъ въ Лондонѣ и Парижѣ. Особенно Феррари выказалъ недостатокъ своего творческаго дарованія въ allegro, которое не только лишено выразительности, но даже напоминаетъ просто обыкновенные женскіе этюды.

Между учениками Тартини встрѣчаются еще нѣкоторыя громкія имена, напр.—Грауна, начавшаго собою дрезденскую школу, Пуньяни, представителя пьемонтской школы, Лоренца Шмидта, графа Турна и Таксиса (австрійскаго генералъ-почтмейстера изъ Венеціи). Послѣдній былъ самымъ горячимъ, изъ числа диллетантовъ, поклонникомъ таланта Тартини и находился съ нимъ въ дружескихъ отношеніяхъ. У него въ особенности много осталось манускриптовъ Тартини. Еще слѣдуетъ остановиться на даровитой ученицѣ Тартини, синьорѣ Магд. Ломбардини. Она родилась въ Венеціи въ 1735 году; своимъ вокальнымъ образованіемъ она была обязана венеціанской консерваторіи (dei Mendicati). Начавъ впослѣдствіи учиться у Тартини, синьора Ломбардини оказала такіе успѣхи, что могла соперничать съ Нардини. Изящество и энергія ея игры производили въ Парижѣ громадный фуроръ. Очень жаль, что эта даровитая артистка оставила свой инструментъ и съ 1774 года посвятила себя окончательно пѣнію. Парижская опера сдѣлала Ломбардини ангажементъ въ томъ же году. Въ 1782 году артистка дебютировала уже въ Дрезденѣ. О времени ея кончины нѣтъ никакихъ извѣстій.

Пуньяни (1727—1803). По происхожденію Пуньяни былъ изъ Турина. Изучивъ сочиненія Корелли, онъ перешелъ къ Тартини, а окончательное образованіе получилъ подъ руководствомъ Сомиса. Достигнувъ 24-лѣтняго возраста, Пуньяни занялъ мѣсто дирижера на частныхъ концертахъ сардинскаго короля. Чтобы составить себѣ извѣстность, онъ послѣдовалъ примѣру своихъ предшественниковъ, т. е. отправился въ Парижъ (въ 1754 г.), а оттуда въ Лондонъ. По возвращеніи изъ Лондона, Пуньяни занялъ мѣсто при туринскомъ театрѣ и началъ вмѣстѣ съ тѣмъ свою педегогическую дѣятельность, которою онъ болѣе пріобрѣлъ себѣ извѣстность, чѣмъ своими композиціями.

Характеръ Пуньяни, какъ его описываютъ въ прежнихъ журналахъ и газетахъ, представлялъ въ себѣ много хорошаго, много страннаго и, вмѣстѣ съ тѣмъ, даже много пустаго. Пуньяни былъ великодушенъ, щедръ и особенно сострадателенъ къ бѣднымъ. Большую часть дохода съ концертовъ онъ отдавалъ въ пользу нуждающихся. Въ обществѣ Пуньяни

былъ веселый, остроумный, занимательный собесѣдникъ, имѣвшій доступъ въ лучшіе дома Турина. Къ женщинамъ онъ относился всегда съ увлеченіемъ, и былъ любимцемъ одной дамы изъ большаго свѣта.

Сочиненій Пуньяни издано очень немного, всего 8 пьесъ, изъ которыхъ есть и концерты, и сонаты, и квартеты. Но сочиненія Пуньяни чрезвычайно неудачны. Они отличаются крайнею безсодержательностью и, по современнымъ изслѣдованіямъ, вообще не заслуживаютъ вниманія ни въ какомъ отношеніи.

Бруни (1759 — 1823). По окончаніи курса у Пуньяни, Бруни переѣхалъ въ Парижъ, гдѣ занялъ мѣсто солиста въ оркестрѣ театра „Monsieur“. Потомъ онъ перешелъ въ качествѣ перваго скрипача въ оркестръ комической оперы. Оставивъ это мѣсто, Бруни поселился въ предмѣстьи Пасси, которое было тогдашнимъ пребываніемъ Россини. Окончилъ свое существованіе Бруни въ родномъ городѣ Кони, куда онъ переѣхалъ незадолго до смерти.

Какъ композиторъ, Бруни былъ довольно плодовитъ; но игра его не представляла ничего особенно замѣчательнаго. Его исполненіе отличалось частой перемѣной аппликатуръ, что вызывалось общимъ складомъ его игры.

Изъ произведеній Бурни осталось 16 оперъ, 4 сонаты для скрипки, нѣсколько концертовъ, множество дуэтовъ для скрипки и 10 квартетовъ. Кромѣ того, Бурни написалъ 2 школы, одну для скрипки, а другую для альта, изъ которыхъ послѣдняя была переведена въ Лейпцигѣ (изд. Брейтк. и Герт.) на нѣмецкій языкъ.

Радикати (1778 — 1823). Фамилія, изъ которой происходилъ Радикати, была одна изъ знаменитыхъ (хотя очень обѣднѣвшихъ) въ Туринѣ. Изучивъ скрипичную фугу у Пуньяни, Радикати занялъ мѣсто перваго скрипача (въ 1815 г.). при базиликѣ S. Petronio въ Болоньѣ. Въ скоромъ времени послѣ того онъ предпринялъ музыкальное путешествіе, во время котораго онъ, между прочимъ, посѣтилъ Вѣну. Скончался онъ отъ сильной раны, полученной имъ при одной несчастной поѣздкѣ.

Радикати былъ не столько виртуозъ, сколько композиторъ оперъ и квартетовъ. Квартеты его замѣчательны для того времени, и ему-то приписываютъ настоящій итальянскій квартетный стиль. Послѣ Радикати въ Италіи не появлялось болѣе удачныхъ композицій въ этомъ родѣ; а потомъ квартетная композиція блестящимъ образомъ развилась уже въ Германіи.

Полледро (1781—1853). Родители Полледро принадлежали къ торговому сословію. Изъ мальчика сперва предполагали тоже сдѣлать торговца; но его музыкальныя дарованія начали рано обнаруживаться, и потому его стали учить играть на скрипкѣ. Въ городѣ Казальмонферрато, откуда происходилъ Полледро, лучшимъ скрипачемъ считался въ то время Кальдерара, а потомъ Ваи, бывшій первымъ скрипачемъ въ тамошнемъ кафедральномъ соборѣ. Оба скрипача были первыми учителями юноши Полледро. На пятнадцатомъ году жизни Полледро отправился для окончательнаго образованія въ Туринъ къ Пуньяни, у котораго учился только нѣсколько мѣсяцевъ. По смерти своего учителя, Полледро предпринялъ путешествіе въ Миланъ, а въ 1804 г. уже былъ сдѣланъ въ Бергамо солистомъ при церкви S. Maria Maggiore. Онъ оставался тамъ недолго и вскорѣ отправился въ большое музыкальное путешествіе, посѣтивъ С.-Петербургъ, Москву, Варшаву, Берлинъ и Дрезденъ.

Въ Москвѣ князь Татищевъ ангажировалъ его на 5 лѣтъ. По окончаніи этого срока, Полледро, посѣтивъ только что перечисленные города, остановился въ Дрезденѣ, гдѣ жилъ до 1824 г. какъ концертмейстеръ придворной капеллы. Въ 1824 году онъ отправился, по убѣдительнымъ приглашеніямъ своихъ соотечественниковъ, въ Туринъ, и тамъ занялъ должность дирижера инструментальной музыки. Въ 1844 году съ Полледро случился нервный ударъ, послѣ котораго онъ болѣлъ 9 лѣтъ, и наконецъ умеръ въ родномъ городкѣ Казальмонферрато.

О виртуозности Полледро остались отъ того времени самые лестные отзывы. Нѣмецкія газеты 1807 г. восторженно восхваляли талантъ Полледро, съ которымъ могъ сравниться только развѣ талантъ Віотти. Въ Прагѣ, Вѣнѣ, Лейпцигѣ,

всѣ единодушно восторгались прелестью игры Полледро. Всякія ненужныя, по его правильному взгляду и высокому вкусу, украшенія онъ изгонялъ изъ своей игры. Даже stacatto онъ почти вовсе не употреблялъ. За то очаровательность и чистота тона у него были поразительны; трудности, даже и очень громадныя, Полледро побѣждалъ съ необычайной легкостью. Особенно пріятно въ немъ поражали своею правильностью, чистотою и изящностью всевозможные аккорды, сложные пассажи и скачки при перемѣнѣ апликатуръ. Вообще, по отзывамъ современниковъ артиста, въ игрѣ Полледро талантъ, образованіе и вкусъ тѣсно соединялись съ прекрасною школою и національнымъ характеромъ музыки въ полномъ смыслѣ этого слова.

Кромѣ перечисленныхъ учениковъ, Пуньяни имѣлъ еще довольно даровитую ученицу, синьору Жербини. Біографическихъ подробностей о ней нѣтъ почти никакихъ; музыкальные же ея успѣхи получили въ тогдашнихъ газетахъ лестную для артистки оцѣнку. Такъ, въ Нѣмецкой Музыкальной Газетѣ (за 1807 годъ) говорится, что синьора Жербини поражала необыкновенною силою своего смычка; въ пассажахъ она побѣждала поразительныя трудности. Та же газета въ 1811 г. сообщаетъ, что синьора Жербини имѣла въ Парижѣ огромный успѣхъ. Ея талантъ ставили на ряду съ замѣчательными скрипачами. Въ Парижѣ она играла одинъ изъ концертовъ Шпора и поразила публику легкостью и вѣрностью въ исполненіи самыхъ трудныхъ мѣстъ концерта, соединивъ при томъ вкусъ и прекрасное выраженіе пьесы.

Очень жаль, что не существуетъ никакихъ свѣдѣній о жизни, характерѣ и воспитаніи этой замѣчательной въ свое время артистки.

Віотти (1753—1824). Изъ скрипачей прошлаго столѣтія, Віотти имѣлъ такія необыкновенныя дарованія, какихъ и подобія мы не встрѣчаемъ у его предшественниковъ. Но прежде всего сдѣлаемъ небольшой біографическій очеркъ этой геніальной личности.

Віотти родился въ одномъ изъ пьемонтскихъ городовъ, Фонтанетто, гдѣ отецъ его былъ кузнецомъ. Первыя начала музыки сообщены были Віотти отцомъ, который училъ его

играть на горнѣ. Между тѣмъ, изъ инструментовъ, скрипка по преимуществу привлекала вниманіе мальчика, и первыя начала на этомъ инструментѣ сообщилъ ему проѣзжій лютнистъ. Дарованія мальчика столь быстро развивались, что онъ на тринадцатомъ году въ мѣстной церкви своею игрою обратилъ на себя вниманіе не только со стороны публики, но и со стороны мѣстнаго прелата Рора. Прелатъ отправилъ его съ рекомендательнымъ письмомъ въ Туринъ, къ одной маркизѣ, у которой его встрѣтилъ членъ королевской капеллы, синьоръ Челоньетти. Принесли, для испробованія таланта мальчика, одну изъ сонатъ Besazzi, которую тотъ съигралъ a vista и, видя удивленіе своихъ слушателей, съ улыбкой произнесъ: „это мелочь". Тогда, желая научить дитя скромности, принесли трудную сонату Ferrari, которую мальчикъ тоже сразу проигралъ. Сеньоръ Челоньетти въ скоромъ времени повелъ его въ оркестръ, гдѣ онъ, къ удивленію музыкантовъ, игралъ въ оперѣ свою партію такъ, какъ будто заранѣе разучилъ ее. Когда же въ домѣ маркизы послѣ того спросили мнѣнія талантливаго дитяти объ оперѣ, то онъ, вмѣсто отвѣта, игралъ на скрипкѣ различныя мѣста изъ оперъ, которыя ему наиболѣе нравились. Съ этой поры Віотти поселился окончательно въ palazzo маркизы и въ учителя ему приглашенъ былъ Пуньяни.

Въ 1780 году Віотти предпринялъ музыкальное путешествіе по Германіи, въ сопровожденіи своего учителя. Между прочимъ онъ посѣтилъ Польшу и Россію. Екатерина II была очарована его игрою и старалась всячески удержать подольше виртуоза въ С.-Петербургѣ. Но Віотти недолго тамъ оставался и отправился въ Англію. Въ Лондонѣ такого виртуоза еще не слышали, и торжество Віотти было блистательное. Память о Жеминьяни въ лондонской публикѣ, съ появленіемъ Віотти, исчезла. Затѣмъ Віотти посѣтилъ Парижъ, гдѣ особенно симпатично отнеслась къ молодому виртуозу Марія Антуанетта, назначившая ему годичную ренту въ 6,000 фр. Къ этому же времени относится одинъ фактъ изъ жизни Віотти, изъ котораго видно, какъ дорожилъ артистъ собою, а слѣдовательно и какой громадный успѣхъ онъ имѣлъ въ то время. Когда однажды собралось при дворѣ все, что было

знатнаго и блестящаго въ столицѣ, чтобы послушать игру Віотти, вдругъ, среди нѣмой тишины, наступившей съ первой же ноты скрипки Віотти, распахнулись двери, съ шумомъ вошелъ графъ Артуа, и какой-то голосъ пискливо закричалъ: „мѣсто графу Артуа!“ Віотти сейчасъ же взялъ инструментъ подъ мышку и удалися изъ залы.

Насколько Віотти былъ счастливъ въ началѣ своего блестящаго поприща, настолько онъ потерпѣлъ бѣдствій впослѣдствіи, окончивъ довольно грустно свою жизнь въ Лондонѣ. Страсть къ различнымъ предпріятіямъ погубила этого геніальнаго человѣка. Въ виду своихъ практическихъ цѣлей, Віотти, разумѣется, часто долженъ былъ оставлять прямую дорогу скрипача, а это грустно отозвалось въ его позднѣйшей жизни. Въ 1787 году онъ взялся, напримѣръ, устроить окончательно парижскую оперу. До 1790 г. дѣло шло еще сносно. Но времена революціи и террора разрушили многое въ тогдашней жизни, и потому опера, въ свою очередь, пала, и Віотти потерпѣлъ значительный убытокъ.

Между тѣмъ звѣзда его и на поприщѣ виртуоза стала также закатываться и блѣднѣть. Однажды въ началѣ 90-хъ годовъ Віотти игралъ концертъ, но публики собралось уже не слишкомъ много, что заставило артиста призадуматься. Въ довершеніе всего этого Віотти на другой же день услышалъ, какъ толпа восхваляетъ новаго любимца, какого-то проѣзжаго скрипача, который, разумѣется, недостоинъ былъ по таланту стоять рядомъ съ Віотти. Послѣдній, не познавшій опытомъ, какъ шатки вкусы и привязанности публики, такъ былъ пораженъ этими обстоятельствами, что далъ себѣ слово никогда уже не играть публично. Съ этой поры Віотти можно было слышать очень рѣдко и въ исключительныхъ кружкахъ (напр. у принца Конти, Субиза и еще очень немногихъ).

Въ 1802 году Віотти такъ упалъ въ мнѣніи капризной публики Парижа, что не находилъ уже себѣ слушателей, кромѣ членовъ тамошней консерваторіи.

Послѣ своей неудачи въ Парижѣ, еще въ 1792 г., Віотти отправился въ Лондонъ, но и тамъ не нашелъ прежняго счастья. Въ Лондонѣ успѣлъ заслужить себѣ извѣстность одинъ

изъ нѣмецкихъ скрипачей, Саломанъ, тогда какъ Віотти, не принимая участія въ квартетной игрѣ, оставался безъ положительной почвы. Какъ будто по капризу судьбы, Віотти начали подозрѣвать еще въ политической неблагонадежности и власти принудили его выѣхать изъ Англіи.

Печальную послѣ этого жизнь свою Віотти проводилъ въ одномъ помѣстьѣ (близъ Гамбурга), принадлежавшемъ Георгу Смиту. Здѣсь онъ прожилъ до 1795 г. и написалъ большую часть скрипичныхъ дуэтовъ. Въ предисловіи къ одной изъ тетрадей онъ написалъ строки, характеризующіе его тогдашнее настроеніе: „Это сочиненіе есть плодъ досуга, который доставляетъ мнѣ мое несчастье. Нѣкоторыя мѣста мнѣ диктовала нужда, другія—надежда“.

Когда невинность Віотти въ политическомъ смыслѣ была возстановлена, онъ снова возвратился въ Лондонъ, гдѣ долженъ былъ испить чашу горестей до дна. Онъ ужъ никакъ не могъ вернуть своей прежней славы, а дѣятельности, подходящей къ его знаніямъ, не представлялось. Говорятъ, что Віотти впалъ въ окончательную бѣдность и долженъ былъ сдѣлаться продавцомъ вина, чѣмъ кое-какъ и поддерживалъ свое существованіе. Такъ шла его жизнь до 1818 года, когда онъ снова уѣхалъ въ Парижъ искать счастья, которое ужъ никогда къ нему не возвращалось. Тамъ Віотти занялъ мѣсто директора большой оперы, но опять началъ терпѣть матеріальную нужду; слышалъ, что общество имъ недовольно, и снова возвратился въ Лондонъ, гдѣ и окончилъ свою столь тяжелую разочарованіями жизнь въ 1824 году.

Віотти соединялъ въ себѣ два замѣчательныя качества музыканта: онъ былъ превосходный виртуозъ и композиторъ. Историки говорятъ, что геніальное созвѣздіе въ исторіи скрипки въ прошломъ столѣтіи составляли три скрипача: Корелли. Тартини и Віотти. Слышавшіе игру Віотти, не могли безъ восторга говорить о ней. Въ тогдашнемъ берлинскомъ Музыкальномъ Вѣстникѣ (за 1794 г.) писали о немъ. „Віотти, очевидно, одинъ изъ величайшихъ скрипачей въ Европѣ. Сильный, полный тонъ, неописанная ловкость, чистота, оттѣнки, связанные съ прелестной простотой, характеризуютъ его исполненіе“. Посморимъ, что тамъ же говорится о ком-

позиціяхъ Віотти. „Композиція его концертовъ превосходитъ всѣ извѣстные намъ концерты. Темы просты и благородны, ведены съ умомъ и доставляютъ слушателю при повтореніяхъ каждый разъ новое наслажденіе. Его гармонія богата и равномѣрна, ритмъ правильный и непринужденный, фраза чиста, а употребленіе духовыхъ инструментовъ чрезвычайно эффектно. Словомъ: композиціи Віотти такъ-же увлекательны, какъ и его исполненіе". О первомъ успѣхѣ Віотти въ Парижѣ лейпцигскій Музыкальный Вѣстникъ того времени говоритъ такъ: „Онъ игралъ одинъ изъ своихъ концертовъ; въ немъ высказалъ онъ оригинальность, какой только можно достигнуть въ этомъ родѣ композиціи, плодоносную изобрѣтательность, счастливую смѣлость, огонь юности, утушаемый чистымъ и благороднымъ вкусомъ, который никогда не переходитъ за предѣлы прекраснаго. А исполненіе! Сила и прелесть въ немъ неразрывны! Каково его adagio! Какое блистательное allegro! Его игра произвела чрезвычайный энтузіазмъ, когда ее услышали въ первый разъ". Изъ скрипачей, Бальо такъ выразился о Віотти: „я считалъ его Ахиллесомъ, но это Агамемнонъ".

Віотти написалъ много; изъ напечатанныхъ же сочиненій его осталось 29 концертовъ съ акомпанементомъ оркестра, 2 концерта для двухъ скрипокъ, 15 квартетовъ, 21 тріо для двухъ скрипокъ и віолончели и 60 дуэтовъ для скрипки. Квартеты и тріо Віотти, по мнѣнію знатоковъ, устарѣли и не имѣютъ для нашего времени большаго значенія. Концерты же хороши и до сихъ поръ; между ними особенно замѣчателенъ концертъ въ A-moll (№ 22).

Заслуга Віотти въ дѣлѣ композиціи еще и та, что онъ усовершенствовалъ инструментовку пьесъ, увеличивъ силы оркестра введеніемъ духовыхъ инструментовъ. Кромѣ того, въ стилѣ скрипичной игры тоже сдѣланъ, съ появленіемъ Віотти, большой шагъ: духовный элементъ въ скрипичной игрѣ исчезаетъ съ этихъ поръ совершенно.

Ученики Віотти большею частью относятся къ французской школѣ, а потому мы скажемъ здѣсь только нѣсколько словъ о его ученицѣ Парравичини и ученикѣ Мори.

Парравичини (род. въ 1769 г. въ Туринѣ) достигла значительныхъ успѣховъ подъ руководствомъ Віотти. Рейхардтъ говоритъ о ней въ тогдашнихъ музыкальныхъ газетахъ, что она рѣзко отличается отъ другихъ артистокъ на скрипкѣ чисто мужскою силою тона. Благодаря хорошимъ началамъ, полученнымъ отъ Віотти, синьора Парравичини окончательно примѣнила ихъ къ игрѣ, подъ руководствомъ Крейтцера въ Парижѣ, и оттого игра ея, по полнотѣ и силѣ тона, превосходила даже довольно хорошихъ скрипачей.

У Шпора, въ его автобіографіи есть мѣсто, гдѣ онъ очень неблагопріятно относится къ игрѣ Парравичини. Вотъ что говоритъ онъ объ этой артисткѣ: „Я уже привыкъ слушать женщинъ, мучащихъ мой инструментъ, но такого сильнаго мученія не испытывалъ, какое я испыталъ, слушая г-жу Парравичини. Меня очень удивляетъ, что она даже пріобрѣла нѣкоторую славу и имѣетъ претензіи. Она имѣетъ прекрасную скрипку Страдиваріуса и извлекаетъ изъ нея очень посредственный тонъ—вотъ и вся ея заслуга. Кромѣ того, у ней дурной вкусъ: она играетъ съ чрезмѣрными и пустыми украшеніями, въ пасажахъ неясно, въ интонаціи нечисто, въ штрихахъ смычка мучительно“. Говорятъ, замѣчаніе это Шпоръ сдѣлалъ потому, что слышалъ артистку тогда, когда она уже состарилась

Мори (1793 — 1842). Мори происходилъ изъ одной итальянской фамиліи, которая жила постоянно въ Лондонѣ. Онъ былъ только нѣсколько мѣсяцевъ ученикомъ Віотти. Игра его отличалась силою тона и необыкновенною ловкостью лѣвой руки. Онъ былъ до самой смерти дирижеромъ филармоническихъ концертовъ въ Лондонѣ.

Кампаньоли (1751—1827). Отецъ Кампаньоли (болонскій купецъ) поручилъ первоначальное воспитаніе своего сына одному изъ учениковъ Тартини, Гвастаробба, проживавшему въ Моденѣ. Спустя три года, Кампаньоли возвратился домой; въ это время онъ услышалъ игру скрипача Ламотта, и такъ увлекся ею, что отправился вслѣдъ за этимъ скрипачемъ и посѣтилъ Венецію и Падую. Побывавъ послѣ того въ Римѣ, Кампаньоли уѣхалъ во Флоренцію, гдѣ изучалъ скрипку подъ руководствомъ знаменитаго тогда Нардини.

Кампаньоли выступилъ на музыкальное поприще пройдя курсъ у Нардини. Въ 1778 г. онъ былъ концертмейстеромъ въ Фрейзингенѣ, потомъ посѣтилъ Польшу и былъ ангажированъ на возвратномъ пути въ Дрезденъ. Въ 1783 году онъ предпринялъ путешествіе по сѣверной Европѣ, игралъ въ Стокгольмѣ, и получилъ тамъ титулъ члена королевской академіи. Постояннымъ мѣстомъ жительства, послѣ того, Кампаньоли избралъ для себя Лейпцигъ. Здѣсь онъ занялъ мѣсто концертмейстера, которое и занималъ тамъ все время до отъѣзда въ Нейстрелицъ, гдѣ онъ сдѣлался дирижеромъ и окончилъ жизнь свою въ 1827 году.

Игра Кампаньоли не отличалась силою и величіемъ тона, но поражала въ особенности чистотой интонаціи и умѣніемъ ловко владѣть грифомъ. Шпоръ слышалъ игру Кампаньоли въ Лейпцигѣ (въ 1804 г,), и такъ отозвался о немъ: „Онъ игралъ концертъ Крейтцера очень хорошо. Хотя его метода и устарѣлая, но онъ играетъ чисто и ловко“. Нѣтъ сомнѣнія, что Кампаньоли находился подъ вліяніемъ падуанской школы, но не могъ усвоить себѣ ея особенности, такъ какъ эта школа требовала сильнаго тона и широкаго, могучаго смычка.

Какъ ученикъ Нардини, Кампаньоли, при составленіи школы, руководился правилами своего учителя, о чемъ онъ и самъ упоминаетъ во введеніи къ своей школѣ. Названіе ея извѣстно („Nouvelle Méthode“ etc...). Въ этомъ руководствѣ нельзя не признать извѣстныхъ достоинствъ для того, впрочемъ, времени, напр. упражненій для одной струны, для флажіолетныхъ тоновъ и т. п. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, руководство это представляетъ и крупный недостатокъ: оно отличается монотонностью и односторонностью. Для настоящаго времени, при существованіи другихъ, лучшихъ школъ, она не пользуется значительнымъ авторитетомъ.

Фіорилло родился въ Брауншвейгѣ въ 1753 году. Отецъ Фіорилло былъ капельмейстеромъ въ Брауншвейгѣ, а потомъ въ Касселѣ. Первымъ инструментомъ Фіорилло была мандолина; впослѣдствіи же онъ посвятилъ себя скрипкѣ. Кто былъ учителемъ Фіорилло, объ этомъ нѣтъ никакихъ извѣстій.

Съ 1780 года онъ началъ свои музыкальныя путешествія; въ этомъ году онъ былъ въ Польшѣ, а потомъ уѣхалъ въ

Ригу, и тамъ въ теченіе двухъ лѣтъ былъ дирижеромъ. Посѣтивъ въ 1788 году Парижъ, Фіорилло уѣхалъ въ Лондонъ. Но здѣсь игра его не дала ему желаннаго успѣха, такъ что онъ принужденъ былъ принять участіе въ устроенныхъ Саломаномъ квартетахъ, въ которыхъ игралъ альтовую партію. Неуспѣхъ въ Лондонѣ побудилъ Фіорилло уѣхать въ скоромъ времени оттуда въ Амстердамъ. Когда умеръ Фіорилло, также неизвѣстно.

Фіорилло оставилъ послѣ себя много сочиненій; онъ пробовалъ писать въ разныхъ родахъ инструментальной музыки. Лучшимъ произведеніемъ для скрипки и до сихъ поръ считаются его 36 caprices, которые, по своей классической конструкціи и пріятности, не скоро утратятъ свое первоначальное значеніе. Это сочиненіе пережило уже нѣсколько изданій.

Лолли (ум. въ 1802 г). Біографическихъ подробностей объ этомъ оригинальномъ скрипачѣ (котораго нѣкоторе писатели называли „чудакомъ"), къ сожалѣнію, очень мало. Когда онъ родился, и кто былъ его учителемъ—эти вопросы остаются нерѣшенными. Извѣстно, что въ 1762 г. онъ уже дебютировалъ въ Виртембергѣ. Послѣ этого началась чисто бродячая жизнь Лолли. Онъ посѣтилъ въ 1773 г. С.-Петербургъ, изъ котораго чрезъ 5 лѣтъ уѣхалъ на югъ Европы. Дебютировалъ въ Парижѣ; оттуда ѣздилъ въ Лондонъ, изъ котораго возвратился опять въ Италію. Затѣмъ игралъ въ Берлинѣ, въ Палермо, въ Вѣнѣ, въ Неаполѣ. Послѣднимъ пунктомъ его путешествій была Сицилія, гдѣ онъ и умеръ въ 1802 году,

Игра Лолли представляла рядъ поразительныхъ крайностей. Если въ извѣстныхъ отношеніяхъ онъ явился замѣчательнѣйшимъ виртуозомъ, то съ другой стороны стоялъ ниже всякой критики. Въ композиціяхъ онъ эффектенъ, и только. Истинно музыкальнаго образованія и развитія онъ не имѣлъ никакого. Нерѣдко случалось, что онъ пренебрегалъ, для блестящаго пассажа, всякою музыкальностью, переходя изъ одного тона безъ всякой послѣдовательности, въ совершенно иной несоотвѣтственный тонъ, напр. изъ Es-dur въ E-dur. Такта онъ почти не соблюдалъ; adagio не могъ играть вовсе. Въ Англіи принцъ валлійскій предложилъ ему сыграть квар-

тетъ Гайдна, и онъ долженъ былъ отказаться, такъ какъ не въ состояніи былъ соблюсти такта въ игрѣ. Когда однажды предложили ему играть adagio, онъ, вмѣсто игры, отдѣлался очень обидной для себя же выходкой: „Я долженъ вамъ сказать, что я родомъ изъ Бергамо. Всѣ родившіеся въ Бергамо дураки, и изъ нихъ я самый замѣчательный". Лолли читалъ a vista тоже очень плохо; часто замедлялъ тактъ и пускался въ неизбѣжныя у него украшенія. Говорятъ, что будто императоръ Іосифъ II, слышавшій Лолли, назвалъ его, въ сравненіи съ другими скрипачами, „пустомелей".

Незнакомство съ теоріей музыки и необлагороженный вкусъ Лолли были причиной и ничтожности композиціи его, которыя представляютъ совершенно безхарактерную массу пустыхъ и даже тривіальныхъ фразъ и суть самые жалкіе продукты тогдашней музыкальной литературы. Подобно Локателли, Лолли искалъ чисто внѣшней виртуозности; въ композиціяхъ его играли важную роль пассажи, фигуры, рулады. Авторъ изобрѣталъ, елико было возможно, различныя трудности, чтобы какъ можно больше поражать слушателей эфектомъ игры.

Виртуозность свою Лолли обнаруживалъ всегда въ allegro, и это блестящая сторона его игры. Нѣкоторые изъ писателей, слышавшихъ его allegro, не могли безъ восторга говорить объ этомъ. Напр., Шубертъ, назвавши Лолли Шекспиромъ между скрипачами, такъ говоритъ о его исполненіи: „Онъ не только соединилъ въ себѣ совершенства Тартини и Феррари, но и пошелъ своею особою дорогою. Его смычекъ неподражаемъ. До него думали, что летучіе пассажи можно играть короткимъ штрихомъ; но онъ тянетъ цѣлымъ смычкомъ, и пока дойдетъ до шпица смычка, публика слышитъ цѣлую бурю тоновъ. Благодаря этому, онъ владѣетъ искусствомъ извлекать изъ своей скрипки совершенно новые, доселѣ неслыханные звуки".

Подобная же характеристика игры Лолли сохранилась еще въ одной перепискѣ между двумя лицами: „Ахъ, если бы ты услышалъ игру этого человѣка", пишетъ одинъ другому: „кажется, будто у него 10 пальцевъ на лѣвой рукѣ и 5 смычковъ въ правой.

Не говоря уже вообще о бѣглости игры Лолли, изъ отдѣльныхъ частей ея особенно поражало его необыкновенно свободное исполненіе октавъ, децимъ и двойнаго трилля, который онъ билъ отчетливо и скоро, не только въ терцахъ, но и въ секстахъ.

Ярновикъ (1745—1804). Ученикъ Лолли, напоминавшій собою всѣ странности своего учителя, былъ Ярновикъ. Объ игрѣ его сохранились извѣстія у Рейхардта. По его словамъ, Ярновикъ отличался въ игрѣ чистотою и пріятностью тона, но сильнаго тона у него не было. Поэтому его adagio не производило никакого впечатлѣнія. Онъ выбиралъ вмѣсто adagio форму романса, который онъ исполнялъ своеобразно и недурно. Согласно съ этимъ отзывается объ игрѣ Ярновика и Фетисъ. Карточная игра и вообще бурный образа жизни не дали Ярновику возможности завоевать себѣ счастье въ жизни. Онъ игралъ, и съ успѣхомъ, всюду въ Европѣ. Въ Парижѣ въ 1770 году онъ заслужилъ даже любовь публики исполненіемъ своихъ собственныхъ концертовъ. Но онъ вдругъ оставилъ Парижъ, объѣхалъ всѣ столицы континента Европы и отправился въ Лондонъ. Здѣсь онъ хотѣлъ состязаться съ Віотти, но этотъ поразилъ его окончательно. Со стыдомъ уѣхалъ Ярновикъ изъ Лондона. Посѣтивъ Гамбургъ, онъ отправился въ С.-Петербургъ, гдѣ и умеръ. Въ послѣднее время онъ оставилъ скрипку, отдался билліардной игрѣ и жилъ одними выигрышами.

Какъ былъ обиленъ для Италіи музыкальными талантами XVIII вѣкъ, такъ бѣдна она сдѣлалась въ музыкальномъ отношеніи въ началѣ XIX вѣка. Какъ будто всѣ лучшія художественныя силы страны вымерли, или по крайней мѣрѣ, замѣтно измельчали и поблѣднѣли. На музыкальномъ горизонтѣ въ тѣсномъ смыслѣ (въ инструментальной музыкѣ) не появлялось ни одного замѣчательнаго представителя. Оркестръ римскій, состоявшій изъ лучшихъ музыкантовъ Италіи, представлялъ собою грустное явленіе, по отсутствію всякой школы, всякаго вкуса у исполнителей. Шпоръ, посѣтившій Италію въ 1816 году, былъ страшно пораженъ такимъ плохимъ со-

стояніемъ этого оркестра. Вотъ что онъ говоритъ объ этомъ: „Незнаніе и безвкусіе этихъ людей (музыкантовъ, то есть) превосходятъ всякое описаніе. Нюансовъ отъ piano до forte они не знаютъ вовсе. Это бы еще все ничего; а то всякій дѣлаетъ украшенія, какія ему вздумается; доппельшлаги почти на каждой нотѣ, такъ что исполненіе пьесы болѣе напоминаетъ шумъ, когда оркестръ настраивается и дѣлаетъ прелюдію, чѣмъ гармоническую музыку".

Когда такимъ образомъ, инструментальная музыка Италіи почти склонилась къ упадку, вдругъ, къ полному удивленію современниковъ, является немалая, освѣжившая національную музыку, сила: XIX вѣкъ даетъ Италіи могучаго исполина, знаменитаго Паганини.

Паганини (1784—1840). Родиной Паганини была Генуя, гдѣ онъ и получилъ свое первоначальное образованіе, сперва у скрипача Серветто, а потомъ у Коста, бывшаго капельмейстера въ главной генуэзской церкви. Коста всего только шесть мѣсяцевъ былъ учителемъ Паганини, которому было тогда 11 лѣтъ. На двѣнадцатомъ году Паганини игралъ уже въ театрѣ свои варіаціи на тему „Aria della Carmagnola" и произвелъ фуроръ. Отцу его совѣтовали свезти мальчика къ какому-нибудь изъ знаменитыхъ скрипачей для окончательнаго усовершенствованія въ скрипичной игрѣ. Отецъ съ сыномъ дѣйствительно отправились въ скоромъ времени въ Парму, гдѣ жилъ извѣстный тамошній скрипачъ Ролла. При этомъ случился слѣдующій фактъ. Ролла былъ въ то время несовсѣмъ здоровъ, и потому пріѣхавшихъ Паганини встрѣтила жена Ролла, прося обождать въ комнатѣ, сосѣдней съ спальней, гдѣ лежалъ больной. Въ этой комнатѣ лежала на столѣ скрипка и недавно написанный Роллою концертъ. Паганини не замедлилъ взять скрипку и съигралъ концертъ a-vista. Ролла, слушая изъ другой комнаты и не видя игравшаго, никакъ не могъ повѣрить, чтобы это игралъ двѣнадцати-лѣтній мальчикъ, пока не увидѣлъ дѣйствительно у себя въ спальнѣ маленькаго Паганини. Ролла посовѣтовалъ Паганини учиться теоріи музыки у Пэера, а самъ отказался быть учителемъ мальчика на скрипкѣ, такъ какъ ученикъ былъ почти равенъ по игрѣ учителю. Не смотря на это, Паганини

все-таки нѣсколько мѣсяцевъ учился у Роллы, занимаясь съ нимъ три раза въ недѣлю. Въ это уже время онъ началъ пріобрѣтать тѣ скрипичные эффекты, которыми послѣ удивлялъ свѣтъ, изъ-за чего ученикъ часто и ссорился съ своимъ учителемъ, державшимся строгаго направленія, котораго поражали странности его ученика.

Возвратясь отъ Роллы назадъ въ Генуя, Паганини началъ усердно заниматься самостоятельно. Онъ работалъ не менѣе десяти часовъ въ сутки, а иногда число рабочихъ часовъ его доходило и до двѣнадцати.

Говорятъ, что надъ каждою изъ своихъ музыкальныхъ комбинацій онъ до того трудился, что падалъ въ изнеможеніи. Все это страшно дѣйствовало на его здоровье, и этому усиленному труду Паганини былъ обязанъ своей болѣзненной, нервной натурѣ.

Съ 1801 года Паганини началъ свои путешествія по Италіи, посѣтивъ прежде другихъ мѣстъ Тоскану, откуда отправился въ Ливорно, гдѣ до того восхитились его игрою, что поднесли ему въ подарокъ скрипку знаменитаго мастера Гварнери, на которой постоянно и игралъ Паганини.

Послѣ этихъ первыхъ успѣховъ Паганини поразилъ всѣхъ, кто зналъ его, слѣдующими фактами. Онъ вдругъ оставилъ совершенно скрипку и занялся изученіемъ гитары, игру на которой тоже довелъ до виртуозности. Затѣмъ, увлекшись одной дамой, жилъ въ ея помѣстьи и занимался агрономіей. Такимъ образомъ прошло четыре года. Наконецъ въ 1805 году Паганини снова взялся за скрипку, и съ этой поры не оставлялъ ея до самой смерти.

Долго Паганини пользовался славою въ Луккѣ, гдѣ былъ и концертмейстеромъ, и учителемъ принца Баччіоки. У этого принца была красавица сестра Элиза, въ которую Паганини влюбился страстно. Она постоянно посѣщала концерты Паганини, который игралъ при луккскомъ дворѣ. Однажды Паганини, въ честь принцессы, сочинилъ „Сцену любви“ и объявилъ публично, что въ ближайшемъ концертѣ исполнитъ ее. Публики собралось множество; въ томъ числѣ и любимая артистомъ принцесса Элиза. Паганини оставилъ на скрипкѣ только двѣ струны, G и E, которыя должны были изображать

мужской и женскій голоса. Этой пьесой онъ произвелъ огромный фуроръ. По словамъ самого Паганини, въ этой пьесѣ слышались „крики гнѣва и радости, боли и счастья". Принцесса Элиза была въ восторгѣ отъ игры своего обожателя. Она ему сказала: „Вы дѣйствительно, сдѣлали невозможное на двухъ струнахъ; но развѣ для вашего таланта недостаточно и одной струны?"

Паганини пораженъ былъ этой геніальной, по его мнѣнію, мыслью принцессы, и съ этой поры сталъ трудиться надъ струной G, сдѣлавшейся любимой его струною. Плодомъ этихъ трудовъ была соната „Napoléon", написанная для струны G.

Въ 1808 году Паганини оставилъ Лукку, живя то въ одномъ, то въ другомъ итальянскомъ городѣ. Городъ Ливорно пробуждалъ въ Паганини много пріятныхъ воспоминаній объ успѣхахъ его тамъ во время первыхъ его виртуозныхъ дебютахъ. Туда-то онъ и стремился изъ Лукки. Въ Ливорно его посѣтили на этотъ разъ нѣкоторыя непріятности, которыя онъ, однако, какъ геніальный виртуозъ, устранилъ, выйдя изъ неудачи съ полной побѣдой. Онъ объ этомъ самъ говоритъ такъ: „Когда я давалъ въ Ливорно концертъ, передъ самымъ выходомъ на сцену, мнѣ началъ давить пятку гвоздикъ сапога, отчего я вышелъ хромой, и публика начала смѣяться. Когда я собрался уже начать концертъ, вдругъ упали на полъ свѣчи съ моего пюпитра; новые взрывы смѣха въ публикѣ. Наконецъ, послѣ первыхъ тактовъ оборвалась струна E, и смѣхъ въ публикѣ увеличился. Такимъ образомъ я долженъ былъ съиграть всю пьесу на трехъ струнахъ и произвелъ фуроръ".

Въ 1812 году Паганини былъ въ Миланѣ; два года спустя, уѣхалъ въ Болонью. Затѣмъ цѣлью его путешествій сдѣлался Римъ. Здѣсь онъ прохворалъ три года и жилъ въ совершенномъ уединеніи. Оправившись отъ болѣзни, Паганини далъ въ Римѣ нѣсколько концертовъ, и опять послѣ того долго хворалъ. Изъ Рима Паганини уѣхалъ въ Прагу, гдѣ ему особенно непосчастливилось относительно здоровья. Вслѣдствіе сильной зубной боли онъ рѣшился вырвать болѣвшій зубъ изъ нижней челюсти, но вышло такъ неудачно, что онъ потерялъ въ ней почти всѣ.

Изъ Праги Паганини возвратился снова въ Италію. Здѣсь онъ концертировалъ опять въ Миланѣ, Венеціи и Неаполѣ. Въ послѣднемъ городѣ, не смотря на какое-то всегдашнее равнодушіе публики къ инструментальной музыкѣ, знаменитаго виртуоза встрѣтили съ необыкновеннымъ энтузіазмомъ. Послѣ этого Паганини уѣхалъ въ Римъ, гдѣ по прежнему произвелъ фуроръ.

До 1828 года Паганини, какъ мы видѣли, путешествовалъ только по своему отечеству. Съ 1828 года начались его путешествія и по другимъ государствамъ. По приглашенію князя Меттерниха, Паганини посѣтилъ въ 1828 году Вѣну, и съ этого же города начался его извѣстный тріумфъ. Столицы Австріи, Саксоніи, Баваріи и Пруссіи услышали наконецъ игру замѣчательнѣйшаго изъ скрипачей. Восторгъ былъ всеобщій; чародея-Паганини ожидали повсюду почти съ лихорадочнымъ нетерпѣніемъ. Въ 1831 году Паганини былъ во Франціи и Бельгіи, гдѣ, какъ и всегда, производилъ громадный фуроръ.

Послѣ этого въ скоромъ времени Паганини возвратился въ Италію, чтобы нѣсколько отдохнуть въ уединеніи. Недалеко отъ Пармы онъ купилъ себѣ виллу, и съ этихъ поръ уже не часто появлялся передъ публикой, хотя нѣсколько разъ еще игралъ въ Генуѣ и Миланѣ. Въ 1834 году онъ принималъ въ Піаченцѣ участіе въ концертѣ въ пользу бѣдныхъ.

Послѣ всего описаннаго, Паганини жилъ недолго: въ 1840 году 27 мая онъ скончался въ Ниццѣ. До смерти еще онъ былъ чрезвычайно разстроенъ однимъ грустнымъ обстоятельствомъ въ его жизни. Нѣсколько спекулянтовъ устроили въ Парижѣ общество съ музыкальною будто бы цѣлью, и просили Паганини позволить назвать это общество его именемъ. Тотъ согласился, не зная настоящей цѣли спекулянтовъ. Это общество, по мысли учредителей, въ сущности было предназначено для азартной игры, а названіе только дано было для виду. Очевидно, правительство закрыло его на первыхъ же порахъ. Члены втянули Паганини въ процессъ, и судъ приговорилъ его или уплатить 50,000 фр., или же подвергнуться на извѣстный срокъ тюремному заключенію. Но онъ умеръ прежде чѣмъ ему было объявлено это рѣшеніе суда.

Послѣ Паганини осталось довольно большое состояніе. Онъ завѣщалъ значительную часть его единственному сыну своему Ахилло, прижитому имъ съ одной пѣвицей. Часть же имущества (говорятъ, будто 20,000 фр.) завѣщалъ знаменитому французскому композитору Берліозу. Свою любимую скрипку—Гварнери, онъ завѣщалъ родному городу Генуѣ. И до сихъ поръ эта скрипка сохраняется тамъ въ стѣнномъ шкафу, въ хорошо отполированномъ стеклянномъ футлярѣ. (Ее и теперь показываютъ любителямъ, пріѣзжающимъ въ Генную).

Хотя и признаютъ Паганини, относительно его вкуса и стиля, почти самоучкою, но, тѣмъ не менѣе, нельзя отвергать, что на развитіе виртуознаго его направленія, въ смыслѣ техники, имѣли значительное вліяніе Capriccio Локателли. Они такъ понравились Паганини, что онъ скоро написалъ и свои 24 Capricci (op. 1). Безъ сомнѣнія, характеръ, вкусъ этихъ послѣднихъ уже особенный, свойственный только Паганини. Подвергать критикѣ сочиненія Паганини совершенно немыслимо. И обстоятельства жизни, и воспитаніе, и дарованія сложили совершенно своеобразно этотъ талантъ. Нѣкоторые признаютъ, что играть кое-что изъ его сочиненій желательно бы, безъ сомнѣнія, всякому, но стремиться примѣнить его технику, вынести изъ его сочиненій какую-нибудь реальную пользу, все это будетъ напрасной попыткой для мечтающихъ объ этомъ. Трудности композиціи Паганини, прежде всего, въ совершенствѣ могли бы быть усвоены развѣ только человѣкомъ не менѣе даровитымъ, чѣмъ онъ самъ. Но это привело бы только къ одной видимой виртуозности, а того магическаго впечатлѣнія, какое онъ производилъ ими, все-таки не вызвало бы. Весь секретъ заключается въ томъ, что у Паганини всѣ виртуозныя трудности не составляютъ для него конечной цѣли: онѣ были у него только средствомъ выражать тѣ фантастическія картины, блестящія мысли, адъ и рай души, которыя способна была создавать высоко-артистическая натура маэстро. Оттого-то, по мнѣнію многихъ писателей, нынѣшніе виртуозы и попадаютъ въ каррикатурное положеніе, задаваясь мыслью исполнять сочиненія Паганини.

Какъ высокъ и непостижимъ былъ Паганини въ испол-

неніи собственныхъ композицій, такъ въ исполненіи чужихъ произведеній онъ былъ только удовлетворителенъ, не болѣе. Однажды въ Парижѣ онъ игралъ концерты Віотти и Крейтцера, но не имѣлъ обыкновеннаго успѣха. То же самое его постигло при исполненіи квартетовъ Моцарта и Бетховена, въ которыхъ онъ старался дать своей партіи собственное выраженіе, и большихъ усилій стоило ему заставить себя строго держаться границъ мысли исполняемаго имъ автора.

Между музыкантами, бывшими безъ ума отъ игры Паганини, нѣсколько поражаетъ только мнѣніе Шпора, который слышалъ игру Паганини въ Касселѣ, о чемъ онъ говоритъ такъ: „Въ іюнѣ 1830 года Паганини пріѣхалъ въ Кассель и далъ въ театрѣ два концерта, которые я прослушалъ съ большимъ интересомъ. Его лѣвая рука, равно какъ и вообще чистая интонація его игры показались мнѣ удивительными. Но въ его композиціяхъ и исполненіи я нашелъ смѣшеніе въ высшей степени геніальнаго съ дѣтскимъ безвкусіемъ, что то привлекаетъ, то отталкиваетъ; поэтому общее впечатлѣніе было для меня неудовлетворительно“.

Въ одномъ мѣстѣ своей автобіографіи Шпоръ еще упоминаетъ, что Паганини самъ ему (въ 1816 г.) въ Венеціи, съ глазу на глазъ, признался, что „его игра разсчитана для большой публики, и что онъ и не даетъ промаха въ своемъ дѣйствіи на послѣднюю“.

Другіе изъ музыкантовъ слѣпо, безъ всякаго анализа, съ полнѣйшимъ восторгомъ относились къ Паганини. Такъ, извѣстный піанистъ Шуманъ нарочно пріѣзжалъ изъ Гейдельберга въ Франкфуртъ, чтобы только слышать игру Паганини. Подъ вліяніемъ послѣдняго, Шуманъ, говорятъ, началъ обработку его скрипичныхъ 24 Capriccі для фортепіано.

Съ энтузіазмомъ отнесся къ игрѣ Паганини и Марксъ, который говоритъ: „это была не скрипичная игра, не музыка, но колдовство; а если и музыка, то только неземная“.

Полагая, что письмо Паганини, помѣщенное въ одной изъ французскихъ газетъ того времени, не лишено извѣстнаго

интереса въ біографическомъ отношеніи, мы приводимъ его въ этомъ очеркѣ.

Паганини, по поводу многихъ нелѣпыхъ слуховъ насчетъ его прошлаго, написалъ къ редактору „Музыкальнаго Обозрѣнія“ слѣдующее:

„Милостивый Государь!

„Французская публика оказала мнѣ столько знаковъ вниманія и наградила меня столькими аплодисментами, что я долженъ наконецъ повѣрить той извѣстности, которая, какъ говорятъ, предшествовала мнѣ въ Парижѣ, и тому, что я оказался въ моихъ концертахъ не ниже моей славы. Но еслибъ еще и осталось во мнѣ на этотъ счетъ какое-нибудь сомнѣніе, то оно было бы разсѣяно тѣмъ стараніемъ, съ которымъ ваши художники воспроизводятъ мою физіономію большимъ числомъ портретовъ Паганини, похожихъ и непохожихъ, которыми, какъ я вижу, увѣшаны стѣны столицы. Но, милостивый государь, спекуляціи подобнаго рода не ограничиваются простыми портретами, такъ какъ, гуляя вчера по Итальянскому бульвару, я увидѣлъ у одного продавца картинъ литографію, изображающую *Паганини въ темницѣ*.

— Вотъ, подумалъ я, честные люди, которые, по примѣру *Базиля*, эксплоатируютъ въ свою пользу извѣстную сплетню, преслѣдующую меня въ теченіе пятнадцати лѣтъ.

Однако жъ, я началъ разсматривать, смѣясь, эту мистификацію со всѣми ея подробностями, созданными воображеніемъ художника, какъ вдругъ замѣтилъ, что около меня образовался многочисленный кружокъ, и что каждый, сравнивая мое лицо съ лицомъ молодаго человѣка, изображеннаго литографіей, убѣждался въ перемѣнѣ, происшедшей со времени моего заключенія. Я понялъ тогда, что выдумкѣ повѣрили тѣ, которыхъ вы, кажется, называете *зѣваками*, и увидѣлъ, что спекуляція вышла удачная. Мнѣ пришла въ голову мысль, что я могъ бы самъ снабдить нѣсколькими анекдотами тѣхъ рисовальщиковъ, которые пожелаютъ мною заняться,—анекдотами, изъ которыхъ они могли бы почерпнуть сюжетъ для шутокъ, подобныхъ той, о которой идетъ рѣчь. Желая сдѣлать ихъ извѣстными, я обращаюсь къ вамъ, милостивый го-

сударь, съ просьбою—помѣстить мое письмо въ вашемъ „Музыкальномъ Обозрѣніи“.

Эти господа изобразили меня въ темницѣ; но они не знаютъ причины, по которой я туда попалъ, также какъ и я, и тѣ, которые распустили этотъ анекдотъ. На этотъ счетъ есть много исторій, могущихъ дать сюжетъ для столькихъ же рисунковъ. Такъ, напр., разсказываютъ, что, заставъ у моей любовницы своего соперника, я храбро убилъ его, подкравшись сзади, въ то время когда тотъ не могъ защититься. Другіе увѣряютъ, что моя ярость излилась на мою любовницу только. Но всѣ они расходятся въ томъ, какимъ способомъ я прекратилъ ея дни. Одни утверждаютъ, что я употребилъ кинжалъ, другіе—что я хотѣлъ насладиться видомъ ея мученій отъ отравы. Словомъ, каждый передавалъ этотъ случай по-своему; литографы могли бы воспользоваться такой же свободой.

Вотъ что случилось со мной въ Падуѣ по этому поводу, лѣтъ пятнадцать тому назадъ. Я давалъ тамъ концертъ и съ успѣхомъ. На другой день я сидѣлъ за Table d'hôte шестидесятымъ и при входѣ въ залъ не былъ никѣмъ замѣченъ. Одинъ изъ гостей заявилъ своему сосѣду въ лестныхъ выраженіяхъ о впечатлѣніи, произведенному на него мною наканунѣ. Его сосѣдъ присоединилъ свои похвалы къ только что высказаннымъ, но при этомъ прибавилъ: „въ искусствѣ Паганини нѣтъ ничего удивительнаго: онъ имъ обязанъ восьмилѣтнему пребыванію въ темницѣ, гдѣ единственной утѣшительницей въ его заточеніи была скрипка. Онъ былъ осужденъ на это долгое заключеніе за то, что низко убилъ одного изъ своихъ друзей, который былъ его соперникомъ“. Всѣ, какъ вы можете предположить, ужаснулись отъ такого страшнаго преступленія. Тогда я началъ говорить и, обращаясь къ лицу, такъ хорошо знавшему мою исторію, просилъ его разсказать мнѣ, въ какомъ мѣстѣ и въ какое время случилось это происшествіе. Всѣ взоры обратились на меня: вообразите всеобщее удивленіе, когда узнали во мнѣ главное дѣйствующее лицо этой трагической исторіи! Ужасно сконфуженъ былъ разсказчикъ. Погибшій уже не былъ другъ;

онъ слышалъ... его въ этомъ увѣряли... онъ думалъ... но было возможно, что обманули его...

Вотъ, милостивый государь, какъ играютъ репутаціей артиста потому только, что люди, склонные къ лѣни не хотятъ понять, что онъ можетъ учиться на свободѣ, въ своей комнатѣ, такъ же хорошо, какъ и въ оковахъ.

Въ Вѣнѣ еще болѣе смѣшной слухъ подвергъ испытанію лѣгковѣріе нѣкоторыхъ энтузіастовъ. Я игралъ тамъ варіаціи Streghe, произведшія извѣстный эффектъ. Одинъ господинъ, какъ мнѣ его описывали, съ блѣднымъ цвѣтомъ лица, меланхолическимъ видомъ и вдохновеннымъ взоромъ, утверждалъ, что моя игра не удивляетъ его нисколько, потому что во время исполненія варіаціи онъ ясно видѣлъ возлѣ меня чорта, управлявшаго моей рукой и моимъ смычкомъ. Его поразительное сходство съ моими чертами лица объясняло достаточно мое происхожденіе; онъ былъ одѣтъ въ красное, имѣлъ рога и хвостъ.

Вы поймете, милостивый государь, что послѣ такого подробнаго описанія не было никакой возможности сомнѣваться въ достовѣрности факта. Такимъ образомъ, весьма многіе были убѣждены, что нашли секретъ того, что называютъ моими tours de force.

Долго спокойствіе мое нарушаемо было этими слухами, распространяемыми на мой счетъ. Я старался показать всю ихъ несообразность. Я доказывалъ, что съ 14 лѣтъ я не переставалъ давать концерты и былъ постоянно передъ глазами публики; что въ продолженіе 16-ти лѣтъ я былъ капельмейстеромъ и деректоромъ музыки при дворѣ въ Луккѣ; что если бы было справедливо, что я былъ задержанъ въ тюрьмѣ на восемь лѣтъ за убійство моей метрессы, то, слѣдовательно. это должно было случиться прежде моего знакомства съ публикой, т. е. я долженъ былъ, имѣя всего 7 лѣтъ отъ роду, имѣть метрессу и соперника. Я сослался въ Вѣнѣ на свидѣтельство посланника моей страны, который объявилъ, что знаетъ меня уже около 20 лѣтъ въ положеніи, достойномъ честнаго человѣка, и такимъ образомъ на короткое время успѣлъ прекратить выдумку, но все-таки не вполнѣ, и я совсѣмъ не былъ удивленъ, встрѣтивъ ее здѣсь. Но, милости-

вый государь, что жъ мнѣ съ этимъ дѣлать? Я не вижу другаго исхода, какъ покориться и предоставить злобѣ изощряться на мой счетъ. Однако я думаю, что прежде чѣмъ кончить, я долженъ сообщить вамъ еще одинъ анекдотъ, который былъ причиною распространявшихся на мой счетъ оскорбительныхъ слуховъ. Вотъ онъ: одинъ скрипачъ, по имени Д....и, находившійся въ Миланѣ въ 1798 г., сошелся съ двумя лицами дурнаго поведенія и позволилъ уговорить себя забраться ночью въ одну деревню, чтобы убить тамъ священника, слывшаго очень богатымъ человѣкомъ. Къ счастью, у одного изъ виновныхъ сердце дрогнуло въ самую минуту исполненія ихъ замысла, и онъ донесъ на своихъ сообщниковъ. Жандармы тотчасъ отправились на мѣсто преступленія и взяли Д....и съ его товарищемъ. Они были осуждены на 20 лѣтъ въ каторгу и посажены въ тюрьму. Но генералъ Мену, сдѣлавшись губернаторомъ Милана, освободилъ артиста чрезъ 2 года. Повѣрите ли, сударь? вотъ на этомъ-то основаніи и сочинили всю мою исторію. Дѣло шло о скрипачѣ, фамилія котораго оканчивалась на букву і, вотъ и вышелъ Паганини; убійство вышло убійствомъ моей любовницы или соперника; и опять-таки увѣряли, что это я былъ посаженъ въ тюрьму. Но такъ какъ непремѣнно хотѣли предположить, что именно тамъ я открылъ свою новою школу, то и избавили меня отъ оковъ, которыя могли бы стѣснить мою руку. Еще разъ хотятъ настоять на своемъ противъ всякой вѣроятности, и мнѣ приходится уступить. Мнѣ остается по крайней мѣрѣ надежда, что послѣ моей смерти злоба согласится не тревожить болѣе своей жертвы, и что тѣ, которые такъ жестоко отомстили мнѣ за мои успѣхи, оставятъ въ покоѣ мой прахъ“.

Сивори (род. въ 1817 г.). Съ самаго ранняго возраста родители Сивори замѣтили въ мальчикѣ особенное пристрастіе къ скрипкѣ. Первымъ учителемъ его былъ скрипачъ Коста, о которомъ, какъ и о другомъ его учителѣ, Паганини, мы уже упоминали. Подъ руководствомъ Коста, мальчикъ такъ хорошо былъ подготовленъ, что Паганини съ особенною любовью занялся его дальнѣйшимъ обученіемъ скрипичной игрѣ.

На десятомъ году жизни Сивори отправился съ Паганини въ Италію и Англію; по истеченіи долгаго времени, онъ воз-

вратился опять на родину, чтобы, подъ руководствомъ Серра, заняться теоріей музыки. Только съ 1839 года Сивори началъ, какъ концертистъ, свои путешествія по Европѣ. Въ этомъ же году онъ пріѣзжалъ въ Россію. Въ 1841 году онъ былъ въ Бельгіи и Голандіи, а въ 1842 году его слышали въ Парижѣ и Лондонѣ. Четыре года спустя, Сивори предпринялъ путешествіе въ Америку и изъѣздилъ ее всю, отъ одного конца до другаго. Результатомъ этихъ путешествій было довольно значительное состояніе, которое пріобрѣлъ Сивори, но котораго, по какому-то несчастному случаю, опять лишился. Вслѣдствіе этого онъ предпринялъ снова путешествіе въ Англію, а въ 1853 году былъ въ Швейцаріи. Это путешествіе было для него тяжело по послѣдствіямъ, такъ какъ дорогою онъ сломалъ себѣ руку, упавши изъ экипажа. Довольно долго лечился Сивори, пока совершенно оправился и могъ посвятить себя снова инструменту, надъ которымъ онъ трудится и до настоящаго времени. Сивори между современными скрипачами рѣзко выдѣляется по своей исключительной виртуозности. Онъ совершенно овладѣлъ техникой своего инструмента. Трудностей для него не существуетъ. Но, къ сожалѣнію, этими превосходными средствами Сивори не пользуется для чисто художественныхъ цѣлей. Онъ служитъ техникѣ ради нея самой, а не употребляетъ ее, какъ дѣлалъ его учитель, лишь какъ орудіе для выраженія идеи своей композиціи.

Этотъ существенный недостатокъ у знаменитаго изъ виртуозовъ нашего времени отпечатлѣвается и на его композиціяхъ (концертахъ, варіаціяхъ), которыя не имѣютъ никакого значенія для искусства, въ высшемъ значеніи этого слова. Такъ говорятъ, по крайней мѣрѣ, нѣкоторые изъ музыкальныхъ писателей, указывая въ подтвержденіе на сочиненное Сивори скрипичное соло „Сцена бури“, которое отличается полнѣйшимъ безвкусіемъ по своей композиціи.

Равелли (1793—1838). Первымъ учителемъ Равелли былъ его дѣдъ, бывшій при одной изъ церквей въ Бергамо капельмейстеромъ. Окончательное же образованіе Равелли получилъ подъ руководствомъ Крейтцера въ Парижѣ. Затѣмъ Равелли предпринялъ музыкальное путешествіе и сдѣлался концертмейстеромъ въ Мюнхенѣ. Въ 1819 году онъ возвратился въ род-

ной городъ Бергамо, гдѣ занялъ мѣсто дѣда и продолжалъ трудиться на этомъ поприщѣ до самой своей смерти.

Объ игрѣ Равелли остались лестныя замѣчанія какъ въ автобіографіи Шпора, такъ и въ вѣнскомъ Музыкальномъ Вѣстникѣ за 1817 годъ. Шпоръ слушалъ игру Равелли въ 1815 году въ Мюнхенѣ и говоритъ, что Равелли съ достоинствами французской школы соединялъ то, что упускали изъ виду ученики его, а именно—чувство и собственный вкусъ. Вѣнскій Музыкальный Вѣстникъ отзывается объ игрѣ Равелли такъ: „Онъ въ высшей степени пріятный скрипачъ и умѣетъ, своимъ мелодическимъ исполненіемъ, такъ растрогать сердца слушателей, что ему платятъ самымъ громкимъ одобреніемъ; короче говоря, онъ — пѣвецъ на своемъ инструментѣ; онъ обладаетъ чрезвычайно рѣдкою, чистою интонаціею, прекраснымъ смычкомъ, величайшимъ спокойствіемъ, безпритязательностью, необыкновенною скромностью и хладнокровіемъ, такъ что хотѣлось бы болѣе огня; и вообще, можно сказать, онъ пробуждаетъ въ слушателяхъ грусть и восторгъ, даже если бы они къ тому и не были расположены“.

Баччини (род. въ 1818 г. въ Брешіи). Какъ концертистъ, Баччини сталъ извѣстенъ съ 1840 года, и притомъ не въ одной только Италіи, но и въ другихъ странахъ. Онъ заслужилъ полнѣйшее одобреніе въ Германіи, Франціи и Бельгіи.

Его произведенія отличаются тою особенностью, что представляютъ соединеніе элегическаго направленія съ чувствительностью. Исполненіе Баччини характеризуется ловкой, многосторонней и вполнѣ усвоенной техникой. Композиціи его относятся къ категоріи салонныхъ пьесъ.

Миланолло (род. въ 1827 г.). Знаменитая артистка Тереза Миланолло родилась въ пьемонтскомъ мѣстечкѣ Савильяно, гдѣ отецъ ея былъ фабрикантомъ машинъ. Первымъ ея учителемъ въ мѣстечкѣ былъ скрипачъ Ферреро; затѣмъ Миланолло уѣхала въ Туринъ, и тамъ ея учителями были скрипачи Кальдера и Мора. У послѣдняго она ознакомилась съ стилемъ французско-бельгійской школы. Въ 1836 году она съ отцемъ уѣхала въ Парижъ и училась подъ руководствомъ Лафона. Наконецъ она довершила свое образованіе въ Брюсселѣ у знаменитаго Беріо. Имѣя отъ роду 19 лѣтъ, Тереза

Миланолло уже производила огромный фуроръ всюду, куда ни появлялась.

Съ 1840 г. вмѣстѣ съ Терезой появилась въ публикѣ и сестра ея, Марія Миланолло; обѣ онѣ объѣхали нѣсколько разъ Германію, Францію, Англію, Голландію и Бельгію.

Въ игрѣ сестры отличались существенно одна отъ другой: въ то время какъ въ исполненіи Маріи Миланолло сказывался веселый, бойкій характеръ, въ игрѣ Терезы видна была серьезная, сосредоточенная артистка.

Въ 1848 году союзъ сестеръ нарушился смертью Маріи Миланолло. Она умерла въ Парижѣ отъ чахотки. Послѣ этого Тереза долго не появлялась передъ публикой, и эта длинная пауза была нарушена только въ 1857 году. Въ скоромъ времени послѣ этого вторичнаго дебюта Миланолло вышла замужъ за Пармонтье, который и въ настоящее время еще занимаетъ довольно важный военный постъ въ Тулузѣ. Съ этой поры Миланолло окончательно посвятила себя семейной жизни и уже болѣе не появлялась передъ публикою.

Въ настоящее время нѣсколько выдающимися скрипачами итальянской школы считаются Ардити, Пинто и Пинелли. Первый—прошлый зимній сезонъ былъ дирижеромъ оркестра императорскаго Большаго театра; второй—концертмейстеръ и профессоръ консерваторіи въ Неаполѣ; третій — концертмейстеръ въ Римѣ.

II. Нѣмецкая школа.

Развитіе скрипичной игры въ Германіи, начиная съ XVII столѣтія, очевидно, совершилось подъ вліяніемъ итальянской школы. Многіе изъ итальянскихъ виртуозовъ того времени, живя въ Германіи, въ качествѣ придворныхъ солистовъ, тѣмъ самымъ пріобрѣтали себѣ послѣдователей между нѣмецкими скрипачами. Таковъ былъ жившій въ началѣ XVII вѣка (въ 1626 г.) въ Дрезденѣ мантуанскій скрипачъ Ферина, который нашелъ себя подражателей между тогдашними скрипачами Дрездена.

Изъ нѣмецкихъ скрипачей этого времени извѣстны Фурхгеймъ и Вальтеръ. Послѣднiй былъ даже болѣе производителенъ, чѣмъ Фурхгеймъ. Но сочиненiя этихъ скрипачей, какъ первые опыты, и по нацiональному вкусу, и въ другихъ отношенiяхъ, вообще не выдерживаютъ даже болѣе или менѣе снисходительной критики. Неизмѣримо выше этихъ двухъ стоитъ Биберъ.

Биберъ (1638—1698). Во второй половинѣ XVII стол. Биберъ уже занималъ постъ капельмейстера при Зальцбургскомъ дворѣ. Онъ пользовался большимъ расположенiемъ нѣмецкой знати; по мнѣнiю нѣкоторыхъ писателей (напр. Гербера), Бибера можно считать однимъ изъ лучшихъ нѣмецкихъ виртуозовъ того времени. Императоръ Леопольдъ, слышавшiй два раза игру Бибера, остался такъ доволенъ виртуозомъ, что въ первый разъ пожаловалъ ему дворянское достоинство, а во второй разъ подарилъ ему золотую цѣпь. Курфюрстъ баварскiй Фердинандъ тоже подарилъ Биберу двѣ золотыя цѣпи.

Въ Зальцбургскомъ музеѣ и теперь сохраняется одно изъ сочиненiй Бибера, которое содержитъ въ себѣ 8 сонатъ для скрипки съ цифрованнымъ басомъ. Судя по нѣкоторымъ изъ сонатъ, какъ напр. шестой, и композицiю, и игру Бибера ставятъ неизмѣримо выше его двухъ соотечественниковъ. Довольно прiятная и выразительная мелодiя, чистая гармонiя и отчетливый ритмъ характеризуютъ его композицiи. Существенною чертою въ общей экспрессiи его произведенiй служитъ „важное и патетическое“.

Довольно замѣчательную особенность его составляетъ личный, индивидуальный характеръ пьесъ его, что вообще сильно замѣтно въ нѣмецкой музыкѣ. Поэтому, формой для своихъ мыслей Биберъ часто и избиралъ форму варiацiй. Въ его сочиненiяхъ есть и преобладавшая въ то время форма—Gavotte и Giga. Въ 8-й сонатѣ Биберъ старался практически примѣнить правила контрапункта, вводя дуэты для одной скрипки посредствомъ двухголосныхъ фразъ, чему подражалъ и Вальтеръ. Эти опыты, однакожъ, не представляли для публики ничего особеннаго, и на нихъ смотрѣли какъ на нѣчто курьезное.

Биберъ часто измѣнялъ строй скрипки такимъ образомъ, что квинта у него давала тонъ D, секунда — A, терція - E и басокъ—нижнее A, или: квинта—D, секунда—A, терція - нижнее D, и басокъ—G. Но, по замѣчанію Гербера, еще раньше Бибера нѣкоторые нѣмецкіе скрипачи измѣняли обыкновенный строй скрипки. Напр., жившій въ XVII в. капельмейстеръ Іоганнъ Фишеръ уже много пьесъ сочинилъ для перестроенной скрипки.

Пизендель (1687—1755). Дрезденскій дворъ, привлекая къ себѣ лучшихъ виртуозовъ XVII в., считалъ впослѣдствіи между ними и Пизенделя. Отецъ Пизенделя не училъ мальчика игрѣ на какомъ-либо изъ инструментовъ, а только пѣнію. Мальчикъ, будучи девяти лѣтъ, пѣлъ очень хорошо въ мѣстной церкви, гдѣ однажды услышалъ его голосъ одинъ проѣзжавшій черезъ городъ маркграфъ. Онъ упросилъ отца Пизенделя отдать ему мальчика для обученія его пѣнію въ капеллѣ. Отецъ Пизенделя согласился, и мальчикъ поступилъ въ маркграфскую капеллу. Тамъ онъ началъ учиться и игрѣ на скрипкѣ у концертмейстера Торелли. Черезъ нѣсколько лѣтъ Пизендель потерялъ голосъ, и тогда скрипка сдѣлалась его спеціальностью. До 1709 года онъ игралъ постоянно въ оркестрѣ.

Въ скоромъ времени отецъ Пизенделя помѣстилъ его въ гимназію, по окончаніи курса въ которой Пизендель, согласно желанію отца, отправился въ лейпцигскій университетъ. Но молодому студенту не столько нравилось заниматься юриспруденціей, сколько скрипкой. Однажды онъ выступилъ въ лейпцигскомъ музыкальномъ обществѣ съ концертомъ Торелли. Ни фигура, ни бѣдный костюмъ, нисколько не обѣщали выходу Пизенделя ни малѣйшаго успѣха. Віолончелистъ Гётце даже слегка началъ подтрунивать надъ студентомъ: „Что это угодно студенту? не проиграетъ-ли онъ на скрипкѣ чего-нибудь изъ юриспруденціи!“ Но едва началъ Пизендель свое соло, какъ тотъ же віолончелистъ глядѣлъ уже на него съ удивленіемъ. Еще больше пришелъ Гётце въ удивленіе отъ исполненія Пизенделемъ adagio-концерта; віолончелистъ, говорятъ, пришелъ въ такой восторгъ, что сбросилъ свой парикъ и насилу дождался конца, чтобы скорѣе отнять кон-

цертиста. Съ этой поры Пизендель пріобрѣлъ себѣ огромную популярность въ Лейпцигѣ.

По смерти дрезденскаго концертмейстера Волюмье, Пизендель занялъ въ 1728 году его мѣсто. Еще задолго до переѣзда въ Дрезденъ, Пизендель провелъ два года въ Италіи, гдѣ пользовался уроками—въ Венеціи у Вивальди, а въ Римѣ у Монтанари.

Въ исполненіи своихъ обязанностей, какъ дирижеръ оперы и концертмейстеръ, Пизендель былъ необыкновенно аккуратенъ. Такъ отзываются о немъ и Герберъ и Рейхардтъ. Послѣдній говоритъ; „очень хорошо составленная капелла, которую имѣлъ въ то время дрезденскій дворъ, при немъ необходимо должна была достигнуть необыкновеннаго порядка и точности“. Герберъ говоритъ тоже о необыкновенной аккуратности дрезденскаго оркестра, прибавляя, что „казалось, рука скрипача будто скрытымъ механизмомъ побуждала всѣхъ къ одному движенію“.

Не мало принесъ услугъ обществу Пизендель и какъ учитель. Каждый молодой музыкантъ, обращаясь къ нему, могъ вполнѣ надѣяться найти въ немъ поддержку и на словахъ, и на дѣлѣ.

Какъ композиторъ, Пизендель оставилъ послѣ себя нѣсколько сочиненій для скрипки, сохраняющихся и теперь въ Дрезденѣ (8 концертовъ, 2 сонаты и 2 соло для скрипки). По мнѣнію писателей, сочиненія эти для нашего времени не имѣютъ вовсе никакого значенія.

Граунъ (ум. въ 1771 году). Ученикомъ Пизенделя былъ Іоганнъ Граунъ. Онъ родился недалеко отъ Дрездена, въ городѣ Варенбрукѣ. Послѣ пройденнаго имъ курса у Пизенделя, Граунъ для усовершенствованія посѣтилъ Италію и довершилъ свое образованіе курсомъ у Тартини.

Проѣздомъ Граунъ побывалъ въ Мерзебургѣ и Вальдекѣ, а потомъ отправился въ Берлинъ, гдѣ и сдѣлался королевскимъ концертмейстеромъ. Обстановка для дѣятельности Грауна представлялась превосходная. Королемъ Пруссіи былъ въ это время извѣстный почитатель музыки, король-музыкантъ Фридрихъ II. Извѣстно, что флейта была любимымъ инструментомъ короля. Онъ часто собиралъ вокругъ себя лучшихъ

артистовъ столицы, между которыми особымъ его расположеніемъ пользовался Граунъ, бывшій всегда главнымъ лицомъ на королевскихъ музыкальныхъ вечерахъ.

Какъ композиторъ, Граунъ написалъ много концертовъ, сонатъ и тріо (для двухъ скрипокъ и баса). Но произведенія эти имѣли значеніе для литературы скрипки развѣ только въ количественномъ отношеніи: достоинства ихъ незначительны, такъ какъ стиль Грауна, по признанію музыкальной критики, вообще не выходилъ изъ ряда посредственности.

Что Граунъ, какъ исполнитель, былъ замѣчательнымъ виртуозомъ, особенно въ adagio, cantabile, это доказываютъ слова Фридриха II, который, когда ему доложили (въ 1771 г.) о смерти Грауна, вскричалъ со слезами на глазахъ: „такого пѣвца мы не услышимъ болѣе“.

Бенда (1709—1786). Францъ Бенда происходилъ изъ одного богемскаго семейства, жившаго въ округѣ Юнгбунцлау. Съ ранняго возраста Бенда выказывалъ наклонность къ музыкѣ. Мальчикъ обладалъ хорошимъ сопрано и при посредствѣ одного студента, его отдали учиться пѣнію въ дрезденскую капеллу. Учась пѣнію, Бенда учился и игрѣ на скрипкѣ. Онъ нерѣдко участвовалъ въ дѣтскихъ концертахъ и игралъ всегда на альтѣ.

Дрезденъ наскучилъ молодому музыканту; ему хотѣлось возвратиться на родину. Онъ бѣжалъ тайно изъ Дрездена, но былъ пойманъ и возвращенъ въ капеллу. Наконецъ потеря голоса послужила для него причиною безпрепятственнаго отпуска на родину.

По возвращеніи на родину, Бенда получилъ возможность найти себѣ занятія въ іезуитской семинаріи, гдѣ онъ пѣлъ контральтомъ, явившимся у него вмѣсто сопрано.

Жизнь Бенды не была, однакожъ, благопріятна для него въ матеріальномъ отношеніи, и скрипачъ рѣшился поступить въ оркестръ бродячихъ музыкантовъ, между которыми рѣзко выдавался скрипачъ-еврей Лёбель. Ловкость механизма Лёбеля побудила Бенду начать еще усиленнѣе трудиться надъ инструментомъ. Однакожъ Бенда не могъ долго вынести бродячаго образа жизни и возвратился въ Прагу. Съ этой поры счастіе начинаетъ по-немногу улыбаться ему. Графъ Клейнау

принялъ участіе въ матеріальномъ положеніи Бенды, а скрипачъ Коничекъ руководилъ его въ музыкальныхъ занятіяхъ. Благодаря участію графа, Бенда получилъ возможность отправиться въ Вѣну, гдѣ слушалъ постоянно игру лучшихъ артистовъ. Въ Вѣнѣ Бенда подружился съ тремя музыкантами и вмѣстѣ съ ними предпринялъ поѣздку въ Польшу. Въ то время въ Варшавѣ жилъ староста Чаніовскій; онъ пригласилъ Бенду вступить въ свою капеллу. Бенда тамъ имѣлъ слишкомъ много занятій и потому искалъ случая оставить это мѣсто. Въ скоромъ времени ему удалось получить приглашеніе въ варшавскую капеллу курфюрста саксонскаго. Со смертью Августа (въ 1733 г.), Бенда потерялъ это мѣсто и отправился искать счастія въ Дрезденъ, послѣ чего ему удалось устроить свою жизнь довольно прочно. Вслѣдствіе знакомства съ лучшими нѣмецкими скрипачами, Бенда получилъ приглашеніе въ Берлинъ и, благодаря любви молодаго короля Фридриха II къ музыкѣ, сдѣлался тамъ солистомъ опернаго оркестра. Жизнь свою Бенда кончилъ въ Потсдамѣ, гдѣ былъ долгое время придворнымъ концертмейстеромъ.

Многіе считаютъ Бенду самоучкою, и справедливо, потому что опредѣленнаго курса Бенда не проходилъ ни подъ чьимъ руководствомъ. Школой для него было слушать лучшихъ артистовъ. Встрѣча съ Грауномъ, случившаяся впослѣдствіи, дала ему возможность позаимствоваться нѣсколькими уроками, относительно исполненія adagio. Гиллеръ говоритъ по этому случаю такъ: „Онъ (т. е. Бенда) не слышалъ никого изъ скрипачей, кто бы доставилъ ему столько удовольствія исполненіемъ adagio, какъ Граунъ. Онъ просилъ послѣдняго, чтобы тотъ прошелъ съ нимъ три или четыре solo въ темпѣ adagio, и просьба его была исполнена“.

О композиціяхъ Бенды ничего неизвѣстно. Объ исполненіи же его есть извѣстія слышавшихъ его игру, и эти извѣстія много говорятъ въ пользу концертмейстера. Гиллеръ говоритъ такъ: „Его тонъ на скрипкѣ былъ самый прекрасный—чистый полный и пріятный. Онъ владѣлъ вполнѣ всѣми необходимыми и возможными трудностями инструмента и умѣлъ ими пользоваться. Но къ чему онъ питалъ особенную

склонность и въ чемъ имѣлъ наибольшій успѣхъ,—это было благородное пѣніе".

Шубартъ еще лучше и поэтичнѣе обрисовываетъ исполненіе Венды: „Онъ лучшіе годы игралъ на скрипкѣ, какъ чародѣй. Онъ образовалъ себя подобно многимъ геніямъ, самъ. Тонъ, который онъ извлекалъ изъ своей скрипки, былъ отголоскомъ серебристаго колокола. Арпеджіо его свѣжи, полны силы; аппликатуры глубоко изучены, и исполненіе вполнѣ сообразно съ природою скрипки. Онъ игралъ не такъ быстро, какъ того желаютъ наши торопливые современники; но за то игра его была тѣмъ сочнѣе, глубже, обаятельнѣе. Въ adagio онъ достигъ совершенства: онъ говорилъ изъ глубины сердца, и публика не рѣдко плакала, когда Бенда игралъ adagio. Когда Лолли былъ въ Берлинѣ, Бенда игралъ adagio; хотя руки его были ужъ очень окостенѣлыя, но онъ такъ невыразимо-пѣвуче игралъ, что Лолли растаялъ отъ восхищенія и вскричалъ: „О, если бы я могъ такъ играть adagio! но, увы, я долженъ быть часто арлекиномъ, чтобы нравиться моимъ современникамъ!"

Извѣстный нѣмецкій скрипачъ Саломонъ такъ высказался объ исполненіи Бенды: „Когда Бенда, какъ онъ ни старъ, играетъ adagio, то кажется, будто вѣчная Премудрость сошла съ небесъ".

Саломонъ (1745—1815). Тотъ самый домикъ въ Боннѣ, гдѣ родился Бетховенъ, былъ и мѣстомъ рожденія Саломона. Своимъ музыкальнымъ образованіемъ Саломонъ обязанъ отцу своему. На тринадцатомъ году онъ уже выступалъ какъ исполнитель въ капеллѣ курфюрста Клемента Августа. Съ 20-тилѣтняго возраста Саломонъ началъ свои путешествія, и прежде всего отправился въ Берлинъ, гдѣ занялъ мѣсто придворнаго концертмейстера. Когда же капелла принца прусскаго Генриха была закрыта, Саломонъ долженъ былъ оставить Берлинъ и избралъ мѣстомъ своей музыкальной дѣятельности Лондонъ. Сначала онъ игралъ въ концертахъ на альтѣ; потомъ выступилъ съ самостоятельнымъ концертомъ въ 1785 г. въ Пантеонѣ и имѣлъ значительный успѣхъ. Черезъ четыре года его сдѣлали директоромъ музыки. Благодаря его стараніямъ, учреждено было знаменитое филармоническое обще-

ство, существующее и до настоящаго времени. Умеръ Саломонъ въ Лондонѣ, вслѣдствіе паденія съ лошади.

Саломонъ не замѣчателенъ какъ солистъ. Онъ написалъ нѣсколько скрипичныхъ соло, исчезнувшихъ безслѣдно послѣ напечатанія. Главная же заслуга Саломона въ популяризаціи нѣмецкой квартетной музыки. Какъ квартетистъ, Саломонъ былъ лучшимъ изъ скрипачей, и потому вся его дѣятельность была направлена преимущественно на этотъ родъ музыки. Говорятъ, Саломонъ пользовался особеннымъ расположеніемъ Гайдна; послѣдній собственно для него написалъ не только весь цикль своихъ квартетовъ, но даже и 12 симфоній, которыми самъ дирижировалъ во время своего пребыванія въ Лондонѣ. Безъ сомнѣнія, этому вниманію Гайдна Саломонъ значительно былъ обязанъ лестнымъ о себѣ мнѣніемъ лондонскаго общества.

Стамицъ (1719—1761). Учителемъ Стамица, какъ игры на скрипкѣ, такъ и теоріи музыки, былъ его отецъ. О дальнѣйшемъ его образованіи нѣтъ никакихъ извѣстій. Въ 1745 году Стамицъ занялъ мѣсто концертмейстера въ мангеймской капеллѣ. У писателей нѣтъ никакихъ извѣстій о томъ, какъ сложилась затѣмъ жизнь Стамица.

Что касается его значенія въ исторіи скрипки, то нѣкоторые полагаютъ, будто Стамицъ былъ „основателемъ нѣмецкой музыки". Но этого нельзя допустить уже потому, что въ то время, когда жилъ Стамицъ, итальянская школа имѣла еще сильное вліяніе на нѣмецкую игру.

Какъ композиторъ, Стамицъ не имѣетъ большаго значенія. Нѣкоторые находятъ еще достоинства въ его басовыхъ партіяхъ; другіе же, напротивъ, и въ этомъ отношеніи отдаютъ преимущество итальянскимъ композиторамъ и, кромѣ того, видятъ въ его композиціяхъ какую-то патріархальность, сухость и безсодержательность.

Исполненіе Стамица не представляло тоже ничего блестящаго. По мнѣнію критиковъ, значительно выше Стамица стоялъ ученикъ его, Каннабихъ.

Каннабихъ (1731 — 1798). Получивъ сначала понятіе о скрипичной игрѣ отъ отца, Каннабихъ довершилъ музыкаль-

ное образованіе подъ руководствомъ Стамица. Мюнхенъ былъ и мѣстомъ рожденія и дѣятельности Каннабиха. Начавъ карьеру съ концертмейстера при итальянской оперѣ, Каннабихъ въ 1775 г. былъ уже дирижеромъ.

Нѣкоторые находили въ исполненіи Каннабиха виртуозность, особенно въ правой рукѣ: въ самомъ дѣлѣ, смычекъ его выражалъ всевозможные оттѣнки.

Нужно замѣтить вообще, что исключительной виртуозности не было у нѣмецкихъ скрипачей, не только у прежнихъ, но даже и у позднѣйшихъ. Ихъ занимала скрипичная музыка вообще, а не одна только виртуозность. Глубокое изученіе мелодіи и гармоніи этого инструмента замѣтно было и у Каннабиха. Шубартъ въ одномъ мѣстѣ говоритъ о немъ: „Каннабихъ—мыслитель, прилежный и одаренный вкусомъ человѣкъ, но не геній. Прилежаніе компилируетъ, и его композиціи превращаются въ прахъ; геній изобрѣтаетъ, и его изобрѣтенія переживаютъ вѣка“—отзывъ довольно строгій.

Композиціи Каннабиха, въ свою очередь, не выходили изъ рамокъ тогдашняго стиля. По словамъ знатоковъ, въ нихъ видны добросовѣстность, труженичество, но онѣ сухи и не отличаются богатствомъ содержанія.

Гораздо болѣе замѣчательна личность Каннабиха, какъ учителя и, особенно, какъ дирижера оркестра. Въ послѣднемъ отношеніи Каннабихъ пріобрѣлъ себѣ громкую извѣстность. Курфюрстъ мингеймскій пысылалъ Каннабиха для изученія искусства дирижировать въ Италію подъ руководствомъ Іомелли. Каннабихъ сдѣлалъ тамъ огромные успѣхи и, по возвращеніи въ Мангеймъ, привелъ оркестръ въ такой порядокъ, что одинъ лордъ, услышавшій въ Мангеймѣ исполненіе его, сказалъ: „Прусская тактика и мангеймская музыка отличаютъ нѣмцевъ отъ всѣхъ народовъ“.

Извѣстный германскій поэтъ Клопштокъ, услышавъ мангеймскую музыку, тоже лестно отзывался о ней, говоря, что „тамъ плаваютъ въ музыкальныхъ наслажденіяхъ“.

Крамеръ (1745—1799). О Крамерѣ (братѣ извѣстнаго піаниста) говорятъ какъ о лучшемъ концертистѣ мангеймской школы. Учителями его были Стамицъ и Каннабихъ. Крамеръ на седьмомъ году выступалъ уже какъ солистъ. Судьба его

впослѣдствіи неблагопріятно сложилась для него и преждевременно свела его въ могилу.

Въ 1773 году онъ посѣтилъ Лондонъ и тамъ имѣлъ большой успѣхъ. Онъ занималъ послѣ этого мѣста дирижера въ Букингемѣ и Виндзорѣ. Затѣмъ давалъ много концертовъ и дирижировалъ въ королевскомъ музыкальномъ обществѣ. Съ появленіемъ Саломона, положеніе его измѣнилось. Подобно Віотти, Крамеръ началъ терпѣть постоянныя неудачи. Потерявъ мѣсто дирижера въ музыкальномъ обществѣ, Крамеръ потерялъ мѣсто и въ итальянской оперѣ. Послѣдніе годы жизни онъ проводилъ очень грустно. Матеріально его поддерживали только немногіе друзья, которыхъ онъ имѣлъ въ Лондонѣ. Въ крайней бѣдности Крамеръ окончилъ дни свои.

Слышавшіе его (какъ напр. Шубартъ) съ энтузіазмомъ отзывались объ игрѣ его. Всевозможныя трудности Крамеръ исполнялъ съ необыкновенною легкостью. Staccato его было отчетливо и граціозно. Пѣвучесть же смычка у него была безукоризненна; поэтому adagio менѣе было свойственно его игрѣ, нежели, напримѣръ, allegro. Въ этомъ темпѣ Крамеръ игралъ до того живо и увлекательно, что его въ этомъ тоношеніи ставили даже выше Лолли.

Композиціи Крамера для настоящаго времени не имѣютъ прежняго значенія. Гораздо большую услугу Крамеръ принесъ Лондону, какъ одинъ изъ двигателей музыкальной жизни въ столицѣ Англіи.

Френцель (1770—1833). Не менѣе Крамера замѣчателенъ, какъ лучшій изъ нѣмецкихъ виртуозовъ того времени, Фердинандъ Френцель. На седьмомъ году онъ уже очень хорошо игралъ на скрипкѣ, чѣмъ былъ обязанъ своему отцу. Мангеймскій дворъ принялъ мальчика къ себѣ въ качествѣ скрипача камерной музыки. На пятнадцатомъ году (въ 1785 г.) Френцель, вмѣстѣ съ отцемъ, предпринялъ музыкальное путешествіе, которое привело ихъ въ Парижъ. Здѣсь Френцель не могъ имѣть успѣха, такъ какъ парижане наслаждались въ это время игрою Віотти. Отецъ съ сыномъ уѣхали въ Италію, гдѣ молодой Френцель изучалъ теорію музыки въ Болоньѣ у патера Маттеи.

Возвратясь на родину, Френцель занялъ мѣсто Каннабиха въ Мангеймѣ. Но скоро онъ опять отправился путеше-

ствовать. С.-Петербургъ и Москва тогда служили такой же приманкой для артистовъ, какъ Парижъ и Лондонъ. Хорошіе гонорары и радушный пріемъ тянули многихъ артистовъ туда. Въ 1802 году Френцель игралъ и въ С.-Петербургѣ, и въ Москвѣ. По возвращеніи въ Мангеймъ, Френцель, занявшій тамъ мѣсто дирижера, еще разъ путешествовалъ по западной Европѣ; посѣтилъ при этомъ вторично Парижъ; затѣмъ ѣздилъ въ Амстердамъ, Вѣну и Лейпцигъ. Въ 1823 г. онъ былъ вторично въ Италіи, изъ которой возвратился въ Мангеймъ, гдѣ и кончилъ жизнь свою въ 1833 году.

Композиціи Френцеля уже значительно выдвигались изъ границъ прежняго стиля и прежнихъ комбинацій. Онѣ были написаны подъ вліяніемъ стиля Віотти и могли бы имѣть успѣхъ и въ будущемъ, если бы у Френцеля не было въ началѣ нынѣшняго столѣтія соперниковъ, подобныхъ Шпору и другихъ.

Какъ объ исполнителѣ, о Френцелѣ сохранились лестные отзывы въ тогдашнихъ газетахъ, и въ запискахъ нѣкоторыхъ артистовъ. Музыкальный Вѣстникъ (за 1803 г.), проводя параллель между игрою Эка и Френцеля, очень много говорилъ лестнаго о чистотѣ, вкусѣ и выразительности игры послѣдняго. Шпоръ, слышавшій игру Френцеля въ Петербургѣ въ 1802 году, такъ отозвался о немъ: „Прекраснѣйшій скрипачъ, который тогда былъ въ Петербургѣ, — это Френцель. Онъ держитъ скрипку еще по старой методѣ, на правой сторонѣ отъ полугрифа, и долженъ поэтому играть съ согнутой головой. Къ этому нужно прибавить, что онъ поднимаетъ правую руку очень высоко и имѣетъ дурную привычку въ выразительныхъ мѣстахъ поднимать брови къ верху. Его игра чиста и аккуратна. Въ адажіо онъ многіе переходы, трилль и другія украшенія исполняетъ съ рѣдкою ясностью и деликатностью. Но если онъ заиграетъ сильно, то его тонъ дѣлается суровымъ и непріятнымъ, потому что онъ водитъ смычкомъ слишкомъ близко къ древку и слишкомъ сильно прижимаетъ его къ струнѣ. Пассажи онъ исполняетъ ясно и чисто, но всегда срединою смычка, слѣдовательно безъ измѣненія силы и слабости тона“. Шубартъ положительно восхищался прелестью игры Френцеля и особенно его испол-

неніемъ allegro; но у Френцеля, по словамъ самого же Шубарта, не видно было той безусловной свободы въ смычкѣ при исполненіи allegro, какою обладалъ Лолли.

Спустя болѣе десяти лѣтъ (въ 1815 г.), Шпоръ еще разъ слышалъ Френцеля въ Мюнхенѣ. Но тогда игра его уже упала и, по словамъ Шпора, „изъ прежнихъ его достоинствъ остался только одинъ огонь, который, впрочемъ, вредитъ ясности и чистотѣ его интонаціи“.

Пиксисъ (1786—1842). Ученикомъ Френцеля, впослѣдствіи пріобрѣтшимъ себѣ извѣстность, былъ Фридрихъ Вильгельмъ Пиксисъ. Въ обществѣ отца и брата-піаниста, 9-лѣтній Пиксисъ отправился въ музыкальное путешествіе по западной Европѣ. Онъ игралъ въ Штутгардтѣ, Касселѣ, Брауншвейгѣ и Гамбургѣ.

Въ послѣднемъ городѣ Пиксисъ встрѣтилъ жившаго тамъ Віотти и пользовался его уроками. Въ 1802 году Пиксисъ игралъ въ Кёнигсбергѣ, гдѣ игру его слышалъ Шпоръ. По словамъ Шпора, игра Пиксиса въ то время была еще очень неблестяща: тонъ былъ слабый; выраженія никакого; нюансовъ Пиксисъ вовсе не соблюдалъ; пассажи у него выходили блѣдные и не выразительные; интонація была фальшивая, и скрипка иногда такъ скрипѣла, что приходилось затыкать уши.

Спустя десять лѣтъ, Пиксисъ до того усовершенствовался, что тотъ же Шпоръ отозвался о немъ какъ объ отличномъ скрипачѣ, вполнѣ достойномъ мѣста профессора въ Прагѣ. Въ мангеймскомъ оркестрѣ Пиксисъ былъ солистомъ не больше двухъ лѣтъ; всю же остальную жизнь, съ 1806 года по день своей смерти, онъ провелъ въ Прагѣ какъ одинъ изъ лучшихъ преподавателей.

Экъ (1774—1810). Учитель Шпора, Францъ Экъ образованіемъ своимъ былъ обязанъ брату своему, Фридриху Эку. Въ началѣ настоящаго столѣтія Францъ Экъ занялъ мѣсто концертмейстера въ Мюнхенѣ, но оставался тамъ недолго Онъ предпринялъ путешествіе по Европѣ, а затѣмъ посѣтилъ, въ сопровожденіи ученика своего Шпора, Петербургъ. Здѣсь въ теченіе 1803 года онъ былъ придворнымъ солистомъ. Подверженный душевнымъ болѣзнямъ, Экъ не могъ долго

жить въ одномъ мѣстѣ, и потому скоро оставилъ С.-Петербургъ. Онъ умеръ въ домѣ умалишенныхъ въ Бамбергѣ. Композицій Эка не появлялось въ печати, и изъ концертовъ его только одинъ находится въ рукописи у Фетиса. Изъ словъ Шпора видно, что Экъ вообще не былъ одаренъ большимъ талантомъ композитора.

Что же касается исполненія Эка, то Шпоръ говоритъ о немъ слѣдующее: „Перемѣна силы и слабости въ тонѣ, ясность въ пассажахъ, необыкновенный вкусъ въ украшеніяхъ, чѣмъ онъ умѣлъ возвысить даже незначительнѣйшее сочиненіе, сообщали его игрѣ неоспоримую прелесть. Его игра была устойчивая, сильная и звучная".

Моцартъ (1719—1787). Леопольдъ Моцартъ былъ отецъ знаменитаго Вольфганга Моцарта. Онъ родился въ Аугсбургѣ. Готовясь на карьеру юриста, онъ, по окончаніи курса въ гимназіи, началъ изучать право. Но это изученіе продолжалось недолго, и Моцартъ посвятилъ свои силы на служеніе музыкѣ, принявъ на себя обязанность концертмейстера при дворѣ архіепископа зальцбургскаго. Это мѣсто Моцартъ занималъ до самой смерти.

Въ исторіи скрипки имя Л. Моцарта замѣчательно какъ представителя музыкальной педагогіи въ области отдѣльнаго инструмента. Если Жеминьяни приписываютъ первенство въ сочиненіи школы, то за Моцартомъ остаются многія высшія достоинства, характеризующія его „Скрипичную школу". Это сочиненіе обнаруживаетъ умъ, вкусъ и педагогическія дарованія автора. Оно было издаваемо пять разъ (1756, 1770, 1785, 1791 и 1804 гг.). Кромѣ нѣмецкаго языка, оно явилось также на французскомъ и на голландскомъ.

Скрипичная школа Моцарта состоитъ изъ 12-ти отдѣловъ, въ которыхъ авторъ съ необыкновенной ясностью и послѣдовательностью излагаетъ весь ходъ скрипичной игры. Начавъ изложеніе съ объясненія ноты, ключа, такта, Моцартъ переходитъ къ наставленію о держаніи скрипки и смычка; диктуетъ правила, которымъ долженъ слѣдовать ученикъ, начиная школу; затѣмъ посвящаетъ два отдѣла собственно смычку. Слѣдующіе отдѣлы школы трактуютъ о тріоляхъ, о простыхъ, сложныхъ и смѣшанныхъ аппликатурахъ, о форшлагѣ, триллѣ,

тремоло и другихъ украшеніяхъ. Въ послѣднемъ отдѣлѣ авторъ излагаетъ правила какъ къ правильному чтенію нотъ, такъ и исполненію вообще. Вторая часть этого отдѣла чрезвычайно интересна: она заключаетъ въ себѣ взглядъ Моцарта на исполненіе пьесъ и мнѣніе его о ложной виртуозности вообще.

Выходя изъ того положенія, что скрипка есть инструментъ, предназначенный для пѣнія, Моцартъ безпощадно осуждаетъ виртуозовъ, часто забывающихъ объ этомъ. Виртуозныя трудности, по его мнѣнію, пріобрѣтаются несравненно легче, чѣмъ пѣніе скрипки: для нихъ нужны упражненія чисто механическія, и только. Но для того, чтобы скрипка сохранила все свое достоинство, а не была только орудіемъ для эквилибристики, нужно развитіе вкуса, пониманіе духа композитора пьесы и, съ внѣшней стороны, исполненіе точное, безъ всякихъ произвольныхъ отступленій и измѣненій. Эти-то отступленія авторъ въ особенности и осуждаетъ, объясняя ихъ неразвитостью вкуса исполнителей. Объ адажіо Моцартъ говоритъ какъ о самой сущности скрипичной игры. Онъ выражаетъ свои мысли по этому поводу слѣдующимъ образомъ: „Много есть такихъ лицъ, которыя едва только немного устоятся въ тактѣ, какъ тотчасъ же берутся за концерты и соло, чтобы попасть въ число виртуозовъ. Они полагаютъ всю сущность исполненія въ томъ, чтобы ловко сыграть въ этихъ концертахъ соло и труднѣйшіе пассажи; и притомъ играютъ наизусть. Но если имъ приходится проиграть двѣ, три минуты, не уклоняясь отъ мысли автора, то они уже не въ состояніи играть. Кода они играютъ аллегро, то дѣло идетъ еще хорошо, но когда приходится играть адажіо, то они обнаруживаютъ полное свое невѣжество и плохое пониманіе всей пьесы“.

Пониманіе духа пьесы Моцартъ считаетъ главнымъ достоинствомъ не только въ солистѣ, но и въ оркестровомъ музыкантѣ. Отъ послѣдняго онъ требуетъ этого еще больше, и потому приходитъ къ заключенію, что хорошихъ оркестровыхъ музыкантовъ иногда труднѣе встрѣтить, чѣмъ солистовъ. Оттого-то часто и оркестры плохи, что музыкантамъ прихо-

дится читать à livre ouvert новую пьесу, не понимая ни ея смысла, ни духа композитора.

Шмидтъ (1731—1796). Ознакомясь съ главными началами скрипичной игры въ одномъ изъ монастырей, Лоренцъ Шмидтъ, благодаря участію князя Грейфенклау, прошелъ полный курсъ подъ руководствомъ вюрцбургскаго скрипача Эндерле. Потомъ одинъ изъ вюрцбургскихъ князей помогъ Шмидту отправиться въ Италію, гдѣ онъ закончилъ свое образованіе курсомъ у Тартини. По возвращеніи изъ Италіи, Шмидтъ занялъ въ Вюрцбургѣ мѣсто концертмейстера, а впослѣдствіи капельмейстера; на этомъ мѣстѣ онъ дѣятельно трудился до самой смерти. Шмидтъ получалъ выгодныя предложенія изъ другихъ странъ, но не могъ оставить Вюрцбурга, такъ какъ считалъ себя обязаннымъ службою городу, который помогъ развитію его таланта, въ лицѣ одного изъ своихъ представителей.

Какъ исполнитель, Шмидтъ обладалъ многими прекрасными достоинствами. Добросовѣстность его и трудолюбіе замѣчательны. Онъ, по возвращеніи изъ Италіи, не переставалъ постоянно трудиться надъ инструментомъ, не смотря на то что владѣлъ уже большой виртуозностью. Благодаря своему хорошему сложенію вообще и удачно сложенной лѣвой рукѣ въ особенности, онъ могъ побѣждать всевозможныя трудности съ необыкновенной ловкостью и легкостью. Вкусъ въ игрѣ, при помощи блестящимъ образомъ развитаго механизма, давалъ Шмидту возможность какъ нельзя болѣе согласоваться съ природою инструмента. Тонъ у Шмидта въ игрѣ до того былъ силенъ, что онъ обыкновенно покрывалъ верхнюю доску скрипки платкомъ.

О композиціяхъ Шмидта нѣтъ никакихъ положительныхъ извѣстій.

Ламоттъ (1751—1781). Францъ Ламоттъ былъ въ свое время однимъ изъ замѣчательныхъ скрипачей нѣмецкой школы. Нѣкоторые считаютъ его родиною Австрію, другіе—Голландію. На двѣнадцатомъ году жизни Ламоттъ написалъ уже скрипичный концертъ, который онъ такъ хорошо сыгралъ въ присутствіи австрійскаго императора, что послѣдній озаботился дать мальчику полное музыкальное образованіе. Кто

былъ его учителемъ до этого времени и послѣ того, неизвѣстно. Восемьнадцатилѣтній виртуозъ производилъ уже фурорь, появившись въ Парижѣ. Тамъ онъ встрѣтился съ Ярновикомъ, богемскимъ скрипачемъ. Ярновикъ, желая подорвать нѣсколько славу соперника, выбралъ одинъ изъ своихъ трудныхъ концертовъ и предложилъ Ламотту сыграть его публично a-vista. Ламоттъ сыгралъ блестящимъ образомъ. Въ другой разъ Ламоттъ показалъ свое чтеніе нотъ и свою находчивость въ Прагѣ. Секретарь одного пражскаго князя предложилъ Ламотту исполнить a-vista публично какой-то трудный концертъ (въ тонѣ Fis-dur). Ламоттъ, въ то время пока шло Tutti, незамѣтно поднялъ строй своей скрипки на половину тона и сыгралъ блистательно.

Изъ Парижа Ламоттъ отправился въ Лондонъ, гдѣ былъ принятъ тоже съ большимъ энтузіазмомъ тамошнею публикою. Говорятъ, однакожъ, что, по своей вѣтренной и легкомысленной натурѣ, онъ былъ посаженъ за что-то въ тюрьму, изъ которой его освободило только знакомство съ однимъ вліятельнымъ лондонскимъ графомъ. Въ скоромъ времени, по выходѣ изъ тюрьмы, Ламоттъ уѣхалъ въ Голландію, гдѣ и скончался, проживъ на свѣтѣ всего только 30 лѣтъ.

Въ механизмѣ игры Ламотта особенно поражала ловкость лѣвой руки; кромѣ того, онъ особенно хорошо и быстро игралъ Staccato. Изъ композицій его въ Парижѣ изданы были три концерта и irs variés, а въ Лондонѣ—шесть сонатъ для двухъ скрипокъ и басса.

Ромбергъ (1767 — 1821). Скрипачъ А. Ромбергъ (двоюродный братъ извѣстнаго віолончелиста Бернгарда Ромберга), родился въ Мюнстерѣ, гдѣ отецъ его занималъ мѣсто дирижера, будучи въ то же время прекраснымъ кларнетистомъ. Кто былъ учителемъ Ромберга, неизвѣстно. На седьмомъ году онъ уже игралъ публично, а черезъ нѣсколько лѣтъ предпринялъ путешествіе вмѣстѣ съ своимъ знаменитымъ братомъ. Они объѣздили Германію и Италію. Долгое время Ромбергъ жилъ въ Гамбургѣ, гдѣ написалъ большую часть своихъ сочиненій, а умеръ въ Готѣ, гдѣ онъ занималъ до самой смерти мѣсто капельмейстера.

Какъ сочинитель, Ромбергъ пробовалъ свои силы въ различныхъ родахъ композиціи. Онъ писалъ симфоніи, квартеты, дуюты, концерты, даже оперы и вообще вокальныя пьесы. Эти сочиненія, исключая развѣ только квартетовъ, значительно устарѣли для нашего времени.

Какъ исполнитель, Ромбергъ имѣлъ такія достоинства, что тогдашняя публика ставила его на ряду съ лучшими артистами, какъ напр, Френцелемъ, Роде и друг. Однимъ изъ крупныхъ недостатковъ его была холодность въ игрѣ, на которую жалуется и Шпоръ. Въ своей автобіографіи Шпоръ говоритъ о Ромбергѣ слѣдующее: „Общая наша жизнь съ А. Ромбергомъ, образованнымъ и мыслящимъ музыкантомъ, доставляла мнѣ много наслажденій. Но я все-таки находилъ что онъ свои композиціи исполняетъ ужасно холодно и сухо, какъ будто не чувствуя красотъ, которыя въ нихъ заключаются! Онъ игралъ много своихъ квартетовъ, которые дороги для меня, потому что я ихъ часто слушалъ отъ другихъ и самъ игралъ; но душа, которая такъ ясна въ нихъ для всѣхъ скрипачей, какихъ я только ни слышалъ, для него самого остается совершенно чуждой и нисколько не ыражается въ его исполненіи“.

Маурeръ (род. въ 1789 г. въ Потсдамѣ). На тринадцатомъ году жизни Вильгельмъ Мауреръ выступилъ уже публично какъ солистъ. Кто былъ его первымъ учителемъ, неизвѣстно. Впослѣдствіи уже (въ 1806 г.) встрѣча его въ Ригѣ съ двумя извѣстными скрипачами, Роде и Бальо, благопріятно повліяла на дальнѣйшее его усовершенствованіе въ игрѣ. Еще до 1812 г. Мауреръ посѣтилъ Петербургъ, изъ котораго проѣхалъ въ Москву. Здѣсь камергеръ Всеволожскій предложилъ ему занять мѣсто дирижера въ своей капеллѣ, и Мауреръ исполнялъ эту обязанность до нашествія французовъ на Москву. Покинувъ въ 1812 г. Москву, Мауреръ давалъ съ большимъ успѣхомъ концерты въ Берлинѣ. Но склонность его къ дирижированію взяла верхъ, и Мауреръ отправился въ Ганноверъ, гдѣ ему предложили мѣсто капельмейстера. Въ 1822 г. Мауреръ пріѣхалъ снова въ Петербургъ и сдѣлался здѣсь главнымъ дирижеромъ.

Игра Маурера отличается строгостью и правильностію старой школы. Вліяніе Віотти, Роде и Крейцера отпечатлѣлось и на стилѣ собственныхъ его композицій. Недостатокъ этихъ композицій—отсутствіе задушевной красоты и чувства. Изъ скрипичныхъ сочиненій Маурерь написалъ много концертовъ и дуэтовъ. Кромѣ того, замѣчателенъ еще его концертъ для четырехъ скрипокъ съ аккомпанементомъ оркестра.

Независимо отъ этого, Маурерь пробовалъ свои силы и въ другихъ родахъ композиціи. Онъ написалъ нѣсколько симфоній и квартетовъ, но, по мнѣнію знатоковъ, эти послѣднія сочиненія не имѣли значительнаго успѣха.

Шпоръ(1784—1859). Самымъ геніальнымъ представителемъ скрипичной игры въ Германіи является въ настоящемъ столѣтіи знаменитый Людвигъ Шпоръ.

Сынъ доктора, жившаго въ Брауншвейгѣ, Шпоръ съ самаго ранняго возраста былъ поставленъ въ условія, чрезвычайно благопріятныя для развитія его музыкальнаго таланта. Отецъ Шпора игралъ на флейтѣ, а мать была пѣвица и порядочная піанистка. Мальчикъ съ особеннымъ удовольствіемъ слушалъ обыкновенно домашнюю музыку и былъ очень радъ, когда ему купили маленькую скрипку: онъ могъ играть по слуху исполняемыя матерью пѣсни и романсы. Дарованія мальчика были подмѣчены однимъ французскимъ эмигрантомъ Дюфуромъ, который жилъ въ томъ городкѣ, куда переѣхали изъ Брауншвейга и родители Шпора. Дюфуръ, самъ игравшій довольно хорошо на скрипкѣ и віолончели, руководилъ занятіями Шпора, и этотъ сталъ уже писать собственныя композиціи (говорятъ, что скрипичные дуэты Шпора именно относятся къ этому времени).

Судя по успѣхамъ ученика, Дюфуръ все больше убѣждался въ его талантѣ и совѣтовалъ отцу отправить сына для серьезныхъ занятій въ Брауншвейгъ, къ скрипачу Кунишу. Отецъ Шпора, долго противившійся этому, уступилъ наконецъ доводамъ Дюфура, и отправилъ сына къ Кунишу. Органистъ Гартунгъ въ то же время преподавалъ Шпору теорію музыки. Кунишъ, спустя извѣстное время, настаивалъ, чтобы Шпоръ ѣхалъ для дальнѣйшаго усовершенствованія къ извѣстному

французскому скрипачу Мокуру. У Мокура Шпоръ учился не болѣе года, такъ какъ отецъ предоставилъ его самому себѣ, находя, что сынъ можетъ уже самостоятельно работать на себя. Шпоръ отправился путешествовать и пріѣхалъ въ Брауншвейгъ. Но какъ стало ему грустно, когда игра его не имѣла тамъ никакого успѣха. Онъ сначала смутился и не зналъ, какъ ему выйдти изъ такого неожиданнаго положенія. Вдругъ, когда онъ уже оставилъ Брауншвейгъ, ему пришла мысль обратиться къ покровительству герцога брауншвейгскаго, который, играя самъ на скрипкѣ, былъ всегда другомъ художниковъ и артистовъ. Шпоръ, возвратясь въ Брауншвейгъ, написалъ къ герцогу письмо и ожидалъ у дворца, когда тотъ выйдетъ гулять. Подавъ письмо, Шпоръ ожидалъ съ нетерпѣніемъ отвѣта. Герцогъ ободрилъ его и назначилъ день для испытанія его способностей. Игра Шпора понравилась герцогу, и этотъ далъ ему мѣсто въ своей капеллѣ, обѣщаясь позаботиться объ окончательномъ его образованіи.

Когда спросили Шпора, кого желалъ бы онъ имѣть своимъ учителемъ, тотъ указалъ на Віотти. Но послѣдній въ то время торговалъ въ Лондонѣ виномъ, а скрипку почти вовсе оставилъ, и потому отказался отъ предлагаемыхъ герцогомъ уроковъ. Тогда Шпоръ заявилъ о своемъ желаніи учиться у Фердинанда Эка. Этотъ тоже не соглашался долго; но когда пріѣхалъ въ Брауншвейгъ концертировать, то согласился на убѣдительныя просьбы герцога. Вмѣстѣ съ своимъ учителемъ, Шпоръ путешествовалъ по Германіи и пріѣзжалъ въ Петербургъ. Фердинандъ Экъ въ 1802 году поселился на время въ Стрелицѣ, здѣсь-то собственно Шпоръ и трудился подъ его руководствомъ.

Спустя годъ, Шпоръ (въ 1803 г.) возвратился въ отечество, гдѣ встрѣтился съ знаменитымъ въ то время Роде. Самъ Шпоръ говоритъ, что вліяніе на него игры Роде было такъ сильно, что онъ въ своихъ начальныхъ композиціяхъ считалъ всегда лучшимъ для себя образцомъ манеру и стиль Роде.

Окончивъ свое образованіе курсомъ у Роде, Шпоръ выступилъ самостоятельно на музыкальномъ поприщѣ. Занявъ

мѣсто солиста въ капеллѣ герцога браунштейгскаго, Шпоръ предпринялъ въ скоромъ времени путешествіе по западной Европѣ. Прежде всего Шпоръ задумалъ отправиться въ Парижъ, но по дорогѣ туда случилось очень грустное для артиста обстоятельство: его превосходную скрипку (работы Гварнери), которую подарилъ ему одинъ изъ петербургскихъ почитателей его таланта, украли изъ дорожной кареты. Шпоръ вынужденъ былъ возвратиться въ Брауншвейгъ, чтобы пріобрѣсти себѣ инструментъ. Послѣ покупки его, Шпоръ игралъ въ Берлинѣ, Дрезденѣ и Лейпцигѣ. Въ слѣдующемъ году Шпору предложили быть при готскомъ дворѣ концертмейстеромъ; въ этомъ же году онъ женился на извѣстной арфисткѣ Шейдлеръ, которая участвовала съ этой поры во всѣхъ его позднѣйшихъ путешествіяхъ. Послѣ женитьбы, Шпоръ вторично посѣтилъ Лейпцигъ и Дрезденъ; былъ потомъ въ Прагѣ, Мюнхенѣ и Штутгардтѣ. Въ 1813 году изъ Вѣны пришло къ нему приглашеніе занять мѣсто концертмейстера, что очень польстило артисту: онъ оставилъ свое мѣсто въ Готѣ и вскорѣ переселился въ Вѣну. Пробывъ въ Вѣнѣ два года, Шпоръ пожелалъ воротиться снова въ любимую имъ Готу. Но потребность артистическо-подвижной жизни опять вызвала его изъ этого города: онъ предпринялъ путешествіе на югъ. Пріѣхавъ въ Венецію, Шпоръ нашелъ тамъ инструментальную музыку въ довольно грустномъ положеніи; вкусъ публики былъ извращенъ, и игра Шпора не имѣла желаемаго для артиста успѣха. Изъ Венеціи Шпоръ отправился далѣе и объѣхалъ Италію до Неаполя, послѣ чего возвратился въ отечество. Въ 1820 году онъ посѣтилъ Лондонъ и Парижъ. Насколько въ Лондонѣ его приняли съ необыкновеннымъ интересомъ и пришли въ восторгъ отъ такой игры, какъ его, настолько въ Парижѣ артисту не посчастливилось, благодаря капризамъ вкуса публики. Очаровательная, но строго нѣмецкая, по разумному вкусу и взгляду, игра Шпора не могла удовлетворить мелкимъ музыкальнымъ запросамъ Парижа. Самъ Шпоръ говоритъ, что одинъ изъ критиковавшихъ его игру въ Парижѣ, признавая за нимъ „рѣдкія и драгоцѣнныя качества“ (la pûreté et la justice), все-таки заявлялъ, что Шпору не мѣшало бы пожить въ Парижѣ, чтобы „онъ

могъ усовершенствовать свой вкусъ« (s'il reste quelque temps à Paris, il pourra perfectionner son goût).

Шпоръ на это со смѣхомъ замѣчаетъ въ своей автобіографіи: „Если бы этотъ добрый человѣкъ зналъ, что „добрые нѣмцы" думаютъ о художественномъ вкусѣ французовъ!!!"

Послѣ путешествія въ Парижъ Шпоръ воспользовался случаемъ отдаться сосредоточенной музыкальной жизни, принявъ въ Касселѣ мѣсто дирижера придворнаго оркестра. Нѣсколько разъ послѣ того онъ выѣзжалъ изъ Касселя, чтобы играть въ Лондонѣ; но все-таки Кассель былъ постояннымъ пунктомъ его дѣятельности. Въ 1834 г. его постигло несчастіе: онъ лишился любимой своей жены. Женившись черезъ годъ на Маріаннѣ Пфейфферъ, Шпоръ продолжалъ свою дѣятельную жизнь до 1857 года, когда онъ имѣлъ несчастіе сломать себѣ руку. Со смертью Шпора, послѣдовавшей 22 октября 1859 г., Германія потеряла послѣдняго знаменитаго представителя классической музыкальной эпохи.

Передаютъ нѣсколько фактовъ, прекрасно характеризующихъ благородную личность Шпора, который такъ сильно всегда стоялъ за интересы музыки, что не обращалъ вниманія ни на что, хотя бы даже въ ущербъ собственнымъ матеріальнымъ интересамъ. Упорство его, бывшее въ прямомъ противорѣчіи съ ограниченностью его слушателей, не знало никакихъ границъ. Однажды въ Брауншвейгѣ произошло слѣдующее. Шпоръ игралъ собственную симфонію при дворѣ. Избранная публика имѣла тогда обычай во время этихъ придворныхъ концертовъ играть въ карты, и потому герцогиня, также игравшая въ это время партію просила играть всю пьесу piano. Шпоръ не могъ ни въ какомъ случаѣ удовлетворить этому капризу и сохранилъ всѣ forte и fortissimo; тогда пришелъ лакей герцогини съ просьбою отъ ея имени играть тише. Дирижировавшій симфоніей Шпоръ началъ играть еще громче, чѣмъ разсердилъ герцогиню и получилъ строгій выговоръ за ослушаніе отъ гофмаршала.

Въ Даніи случилось Шпору бесѣдовать съ одной дамой, большой почитательницей его таланта. Она просила его передать ей нѣкоторыя подробности изъ его прошлой жизни и, между прочимъ спросила, не лучше ли бы сдѣлалъ Шпоръ,

принявшись за ремесло своего отца. Шпоръ на это отвѣтилъ такъ: „Насколько высоко стоитъ духъ надъ тѣломъ, настолько же высоко стоитъ посвятившій себя облагороженію духа надъ тѣмъ, кто заботится о тлѣнномъ тѣлѣ“.

Въ Лейпцигѣ Шпору случилось (въ 1803 году) играть въ семейномъ домѣ одинъ изъ квартетовъ Бетховена. Слушатели начали, между прочимъ, громко бесѣдовать; Шпоръ въ это время вдругъ пересталъ играть. Хозяинъ смутился и пожелалъ узнать причину остановки квартета. Шпоръ отвѣтилъ: „Я до сихъ поръ привыкъ, чтобы мою игру слушали со вниманіемъ; а такъ какъ здѣсь не было этого вниманія, то я думалъ, что обществу пріятнѣе, чтобы я пересталъ играть“. Хозяинъ упросилъ Шпора продолжать далѣе, и гости въ совершенной тишинѣ дослушали мастерское исполненіе квартета.

О томъ, каковъ былъ Шпоръ, какъ исполнитель, есть мнѣніе Рахлица, который слышалъ его игру въ Лейпцигѣ. Рахлицъ отзывается о ней такъ: „Совершеннѣйшая чистота, вѣрность, выразительность, замѣчательная ловкость, всѣ штрихи смычка, различные тоны скрипки — все это дѣлаетъ его однимъ изъ искуснѣйшихъ виртуозовъ“.

Особенность техники Шпора заключалась въ замѣчательномъ у него тонѣ скрипки. Этотъ тонъ поражалъ своею полнотою и страстностью въ пѣніи. Выдержанность и законченность тона обусловливались, разумѣется, душевнымъ складомъ виртуоза. Кромѣ того, Шпоръ отличался и необыкновенною ловкостью при перемѣнѣ различныхъ аппликатуръ. Смычокъ тоже совершенно повиновался его волѣ и представлялъ необыкновенную гибкость и ловкость при исполненіи различныхъ пассажей.

Какъ композиторъ, Шпоръ былъ не менѣе замѣчателенъ. Не было такого рода композицій, въ которомъ бы онъ не пробовалъ своихъ силъ. Композиціи его, исключительно скрипичныя, представляютъ много достоинствъ. Рахлицъ замѣчаетъ объ этомъ такъ: „Душа, которую онъ умѣлъ вдохнуть въ исполненіе, полетъ фантазіи, огонь, нѣжность, искренность чувства, тонкій вкусъ и проницательность дѣлаютъ его истиннымъ музыкантомъ“.

Особенно выдаются три его скрипичные концерта: E-moll, A-moll и D-moll (op. 38, 47 и 55). Знатоки утверждають, что этими концертами Шпоръ положительно обезсмертилъ свое имя въ исторіи скрипки. Эти концерты многіе ставятъ наряду съ лучшими произведеніями Баха, Моцарта, Бетховена и Мендельсона. Шпоръ въ конструкціи своихъ концертовъ сдѣлалъ огромный шагъ, сравнительно съ своими предшественниками. Форма, полнота и единство въ его концертахъ превосходны и далеко оставляютъ за собою прежнія произведенія этого рода. Имѣя постоянно въ виду природу скрипки, какъ инструмента пѣвучаго, Шпоръ согласно съ этимъ слагалъ и мелодическія мѣста своихъ композицій. Его cantabile отличается благородствомъ, нѣжностью, даже какимъ-то цѣломудріемъ выраженія. Пассажи у него всегда служатъ для этой цѣли, отпечатлѣвая въ себѣ соотвѣтствующій пьесѣ характеръ, а не являются, какъ въ другихъ концертахъ, только украшеніями, разсчитанными на эффектъ.

Шпоръ пробовалъ, и съ успѣхомъ, свои силы и въ качествѣ учителя музыки. Результатомъ этого была явившаяся въ 1831 году его скрипичная школа. Это руководство въ теоретическомъ отношеніи представляетъ ясное изложеніе всѣхъ главныхъ вопросовъ, входящихъ въ искусство скрипичной игры. Приведенные въ школѣ авторомъ нотные примѣры имѣютъ однакожъ только относительное значеніе. Для техническихъ упражненій могутъ быть несравненно полезнѣе другія композиціи Шпора. Такъ что нѣкоторые справедливо смотрятъ на эти только какъ на подготовленіе къ стилю самого автора.

Однимъ изъ крупныхъ недостатковъ этой школы считаютъ чрезвычайно краткое и даже слишкомъ ужъ сжатое изложеніе элементарныхъ правилъ игры. Это объясняютъ тѣмъ, что Шпоръ предназначилъ свою школу для предварительно уже подготовленныхъ учениковъ, съ которыми ему приходилось имѣть дѣло.

Давидъ (род. въ 1810 г. въ Гамбургѣ, умеръ 1873 г. въ Швейцаріи). Концертмейстеръ и профессоръ лейпцигской консерваторіи, Фердинандъ Давидъ представлялъ, и своей игрой, и своими композиціями, образецъ подражанія своему учителю Шпору.

Его дѣятельность не имѣла ничего общаго съ виртуозностью настоящаго времени. Давидъ отличался тою же строгою индивидуальностью. какая сильно проявлялась и въ характерѣ его учителя. Давидъ началъ свою дѣятельность въ Лейпцигѣ въ 1836 г. и находилъ для этого силы и энергію въ участіи друга своего, Мендельсона-Бартольди.

Композицій Давида довольно много. Онъ написалъ немало варіацій, концертовъ, этюдовъ и даже цѣлый рядъ различныхъ маленькихъ пьесъ. Кромѣ того, Давидъ заявилъ себя и въ композиціяхъ такого рода, какъ симфоніи и оперы.

Какъ преподаватель игры въ консерваторіи, Давидъ издалъ свою скрипичную школу. Это руководство отличается многими прекрасными достоинствами. Одно изъ нихъ то, что авторъ имѣлъ въ виду чисто техническія цѣли и сообразно этому расположилъ матеріалъ учебника. Онъ помѣстилъ въ руководствѣ обширный рядъ маленькихъ и большихъ этюдовъ, предназначенныхъ для упражненія какъ лѣвой такъ и правой руки. Другое преимущество этой школы передъ прочими то, что авторъ обратилъ вниманіе только на самое существенное, почему и самый текстъ отличается сообразною цѣли сжатостью и ясностью. Вообще все это сочиненіе обнаруживаетъ обширную опытность и тонкую наблюдательность автора.

Давидъ показалъ необыкновенное трудолюбіе и умѣнье и какъ музыкальный археологъ; имъ изданы старые концерты Баха, Генделя, Моцарта, Віотти, Роде и другихъ композиторовъ. Въ сочиненіи подъ заглавіемъ „Высшая школа скрипичной игры“ Давидъ собралъ оставшіяся до него неизвѣстными сочиненія знаменитыхъ скрипачей XVII и XVIII столѣтій и этимъ заслужилъ себѣ уваженіе въ музыкальномъ мірѣ.

Изъ учениковъ Давида выдаются: Германнъ, первый альтистъ въ Лейпцигѣ, Гегаръ, капельмейстеръ въ Цюрихѣ, и виртуозъ-скрипачъ Вильгельми, съ успѣхомъ дебютировавшій во многихъ столицахъ, а особенно въ Лондонѣ.

Гартманнъ (1809—1855). Первымъ учителемъ Франца Гартманна былъ отецъ его, занимавшій мѣсто въ оркестрѣ города Кобленца. Развивши потомъ до извѣстнаго совершенства механизмъ игры подъ руководствомъ одного изъ скри-

пачей того же оркестра, молодой Гартманнъ въ 1824 году отправился въ Кассель и тамъ проходилъ курсъ въ теченіе года подъ руководствомъ Шпора. По окончаніи курса, Гартманнъ черезъ скрипача Гура получилъ мѣсто солиста въ оркестрѣ города Франкфурта-на-Майнѣ. Но тутъ наступила его очередь идти въ военную службу, и онъ поступилъ въ оркестръ военныхъ музыкантовъ кларнетистомъ. Однажды Фридрихъ Вильгельмъ IV услышалъ игру Гартманна на скрипкѣ, и она такъ понравилась ему, что онъ освободилъ скрипача отъ военной службы, и съ 1836 г. Гартманнъ уже сдѣлался концертмейстеромъ при кельнскомъ театрѣ, играя по уговору и на квартетныхъ вечерахъ. Кромѣ исполненія этихъ обязанностей, Гартманнъ былъ еще и учителемъ въ кельнской музыкальной школѣ. Въ цвѣтущую пору жизни и дѣятельности Гартманна вдругъ постигла смерть, послѣдовавшая отъ тифозной горячки.

Боттъ (род. въ 1826 г. въ Касселѣ). Замѣчательнымъ представителемъ стиля Шпора является въ настоящее время Іосифъ Боттъ, особенно любимый Шпоромъ, какъ самый даровитый изъ учениковъ его. Отецъ Ботта, бывшій членомъ придворной капеллы, училъ мальчика игрѣ на скрипкѣ и на кларнетѣ. На восьмомъ году маленькій Боттъ уже игралъ публично. Дальнѣйшимъ его образованіемъ занялся Шпоръ, а теоретическое образованіе далъ ему Гартманнъ. Когда же Гартманнъ уѣхалъ на службу въ Лейпцигъ, Шпоръ самъ занялся и преподаваніемъ теоріи музыки Ботту. Въ 1849 году Боттъ занялъ мѣсто придворнаго капельмейстера при кассельской капеллѣ. Въ настоящее время онъ занимаетъ съ 1857 г. мѣсто концертмейстера при ганноверской капеллѣ.

Многія изъ скрипичныхъ композицій Ботта появились уже въ печати. Но, подобно учителю, Боттъ не ограничился этимъ, а пробовалъ себя и въ другихъ родахъ композиціи. Такъ появились его двѣ оперы, которыя нѣсколько разъ давались на сценѣ (онѣ называются „Unbekante“ и „Aktäa“).

Изъ учениковъ Шпора, пользовавшихся его вниманіемъ, нужно упомянуть еще Августа Кемпеля (род. въ 1835 г.), занимающаго въ настоящее время постъ придворнаго концертмейстера въ Веймарѣ.

Майзедеръ (1789—1864). Въ то время какъ въ Касселѣ упрочилось направленіе, данное скрипичной игрѣ Шпоромъ, Вѣна сдѣлалась центромъ направленія болѣе виртуознаго. Блестящимъ представителемъ этого направленія въ Вѣнѣ является въ началѣ настоящаго столѣтія Іосифъ Майзедеръ, уроженецъ Вѣны. Долгое время онъ принадлежалъ къ квартету Шуппанцига, въ которомъ онъ игралъ вторую скрипку. Сдѣлавшись затѣмъ камернымъ придворнымъ виртуозомъ, Майзедеръ впослѣдствіи занялъ мѣсто концертмейстера придворной капеллы, и исполнялъ эту обязанность до самой смерти.

Манера и стиль Майзедера были направлены, какъ мы уже сказали, къ исполненію блестящему, разсчитанному на извѣстную виртуозность. Для того времени общій характеръ его пьесъ былъ довольно пріятенъ, и композиторъ имѣлъ большой успѣхъ въ публикѣ. Какъ исполнитель, Майзедеръ особенно виртуозно исполнялъ квартеты Гайдна.

Большую часть своихъ композицій Майзедеръ написалъ въ формѣ соло. Таковы его концерты, полонезы, рондо и варіаціи. Кромѣ ихъ, Майзедеръ написалъ еще нѣсколько сонатъ для скрипки и фортепіано, а также извѣстное число квинтетовъ и квартетовъ. Но послѣднія сочиненія, по мнѣнію знатоковъ, не представляютъ требуемыхъ отъ этого рода композицій достоинствъ, такъ какъ имъ недостаетъ ни силы мысли, ни поэтическаго вдохновенія, ни болѣе возвышенной формировки.

Эрнстъ (1814—1865). Изъ учениковъ Майзедера пріобрѣлъ себѣ большую извѣстность въ Европѣ Генрихъ Эрнстъ. Онъ, говорятъ, долгое время ѣздилъ по Италіи, слѣдомъ за Паганини, чтобы воспользоваться отъ него чѣмъ-нибудь для своей игры. Жизнь свою Эрнстъ окончилъ въ Ниццѣ, гдѣ умеръ отъ страданій спиннаго мозга.

Плодомъ путешествій Эрнста былъ извѣстный его „Carnaval de Venise“, называемый многими фейерверкомъ виртуозности. Игра Эрнста отличалась вообще ловкостью, симпатичнымъ тономъ и обнаруживала живой темпераментъ виртуоза, хотя эта живость проявлялась не равномѣрной тепло-

тою и полетомъ фантазіи артиста, а какими-то порывами. Страстная натура Эрнста находилась постоянно въ зависимости отъ настроенія его духа. Этимъ и объясняли неодинаковость его исполненія, которое было то плѣнительно, то плохо; впечатлѣніе его игры часто теряло отъ неудачной техники и нечистой интонаціи. Что направленіе Эрнста было чисто виртуозное, это видно изъ характера его произведеній, проникнутыхъ крайнею индивидуальностью, и субъективнаго ихъ склада, не говоря уже о блестящей внѣшней сторонѣ его композицій. Замѣтно, что Эрнстъ старался развивать виртуозность на сколько это было возможно. Исполненіемъ классическихъ сочиненій Эрнстъ безполезно пытался заслужить себѣ имя извѣстнаго музыканта, такъ какъ виртуозное направленіе его игры постоянно парализовало это стремленіе. Исполнитель никогда не могъ удержаться отъ того, чтобы при передачѣ камерной музыки не дозволить себѣ произвольныхъ отступленій, украшеній и т. д. Это обстоятельство, безъ сомнѣнія, еще болѣе побуждало Эрнста держаться своего исключительнаго направленія.

Гаузеръ (род. въ 1820 г. въ Пресбургѣ, ум. въ 1887 г.). Ученикомъ Майзедера, усвоившимъ вполнѣ пріятный стиль его, является скрипачъ Миска Гаузеръ, который все время велъ кочующій образъ жизни, чѣмъ и отличался отъ всѣхъ скрипачей. Объѣхавъ всю Европу, онъ былъ не только въ Америкѣ, но и въ Австраліи; путешествія свои онъ описалъ въ сочиненіи, которое носитъ названіе „Путевой книжки одного виртуоза“.

Игра Гаузера отличалась чистотою и достаточною пріятностью; но тонъ у него былъ слишкомъ слабъ, и потому игра не производила сильнаго впечатлѣнія на слушателя. Композиціи Гаузера относятся къ роду салонныхъ пьесъ и, какъ таковыя, не лишены тоже извѣстныхъ достоинствъ.

Бёмъ (род. въ 1798 г. въ Пештѣ, умеръ въ 1876 въ Вѣнѣ). Начальнымъ знакомствомъ со скрипкой Бёмъ былъ обязанъ своему отцу. Затѣмъ ему выпалъ благопріятный случай встрѣтиться въ Польшѣ съ знаменитымъ Роде, который и былъ главнымъ учителемъ его. Усовершенствовавъ свою игру, Бёмъ посѣтилъ Вѣну, гдѣ ему предложили мѣсто преподавателя въ консер-

ваторіи. Спустя нѣкоторое время, Бёмъ отправился въ Италію, по возвращеніи изъ которой былъ приглашенъ играть въ вѣнской придворной капеллѣ. Музыкальная вѣнская газета за 1820 г. такъ характеризуетъ игру Бёма: „Тонъ, веденіе смычка, чистота аппликатуръ, ловкость пальцевъ—вотъ тѣ особенныя достоинства скрипача, которыя онъ долженъ соединять съ предусмотрительностью, вкусомъ, проницательностью и знаніемъ искусства, если онъ хочетъ достигнуть совершенства. Бёмъ обладаетъ всѣмъ этимъ въ высшей степени. Мы только рекомендовали бы ему нѣсколько побольше нюансировать свою игру“.

Имя Бёма тѣмъ громко въ исторіи скрипки, что онъ далъ музыкальному свѣту такого артиста, какъ знаменитый въ настоящее время Іосифъ Іоахимъ.

Іоахимъ (род. въ 1831 г.). Получивъ музыкальное образованіе въ вѣнской консерваторіи подъ руководствомъ Бёма, Іоахимъ уже на тринадцатомъ году съ успѣхомъ игралъ въ Лейпцигѣ, въ концертѣ пѣвицы Віардо. Своими дарованіями онъ обратилъ на себя особенное вниманіе Мендельсона-Бартольди, который, чтобы польстить молодому артисту, самъ даже аккомпанировалъ ему въ концертѣ на фортепіано. Бывая въ кружкѣ лучшихъ артистовъ, Іоахимъ имѣлъ возможность прекрасно развиться и эстетически и музыкально. Главнымъ руководителемъ его дальнѣйшихъ занятій по теоріи музыки былъ Гауптманъ, а по скрипичной игрѣ—Фердинандъ Давидъ. Благодаря руководству Давида, Іоахимъ изучилъ концерты Бетховена, Шпора и Мендельсона, а также сонаты Баха. Эти классическія произведенія и составляютъ репертуаръ его.

Съ достиженіемъ болѣе зрѣлаго возраста, Іоахимъ постепенно достигалъ апогея нынѣшней своей славы. Въ 1853 г. на одномъ музыкальномъ торжествѣ въ Германіи онъ пріобрѣлъ себѣ всеобщую извѣстность превосходнымъ исполненіемъ концерта Бетховена. Въ 1860 г. онъ игралъ въ Дрезденѣ, и съ большимъ успѣхомъ. Объ игрѣ его тамошняя музыкальная газета отозвалась такъ: „Несравненная игра Іоахима дѣлаетъ его истиннымъ образцомъ, совершеннѣйшимъ идеаломъ скрипача нашего времени“. Дальше эта га-

зета говоритъ: „Іоахимъ не желаетъ быть виртуозомъ въ обычномъ смыслѣ этого слова: онъ хочетъ быть музыкантомъ, и это достойный подражанія примѣръ для всѣхъ тѣхъ, которые одержимы мелкимъ тщеславіемъ, выставляя всегда напоказъ свое докучное „я“. Іоахимъ создаетъ музыку; его превосходное исполненіе служитъ истинному искусству“.

Игра Іоахима есть выраженіе чистѣйшей красоты и проявленіе душевной зрѣлости виртуоза. Общій характеръ его стиля лирико-романтическій. Знатоки этимъ и объясняютъ замѣчательное исполненіе Іоахимомъ адажіо концертовъ Бетховена.

Изъ собственныхъ композицій Іоахимъ издалъ очень немногія; изъ нихъ пользуется извѣстностью его „Венгерскій концертъ“. Въ нихъ видно вполнѣ благородное направленіе композитора, хотя ensemble ихъ, не смотря на нѣкоторыя оригинальныя черты, не обнаруживаетъ въ немъ особенной, выдающейся творческой силы.

Изъ учениковъ Іоахима замѣчателенъ въ настоящее время Леопольдъ Ауэръ (род. въ 1845 г. въ Венгріи), занимающій теперь постъ профессора консерваторіи въ С.-Петербургѣ.

Славикъ (1806—1833). Подъ руководствомъ Пиксиса изъ пражской консерваторіи вышли два скрипача, исполнявшіе одинъ—задачу виртуоза, другой—учителя. Первый изъ нихъ былъ Іосифъ Славикъ. Сынъ школьнаго учителя, Славикъ уже съ четырехъ-лѣтняго возраста началъ учиться скрипичной игрѣ. Выйдя изъ консерваторіи на девятнадцатомъ году жизни, Славикъ уже успѣлъ зарекомендовать себя какъ замѣчательный артистъ. Съ 1825 г. онъ избралъ пунктомъ своей дѣятельности Вѣну. Когда Паганини посѣтилъ этотъ городъ въ 1828 г., Славикъ до того увлекся его игрою, что поставилъ себѣ задачею усовершенствовать до послѣдней возможности игру свою. Для этого онъ отправился въ Парижъ къ профессору Бальо. По истеченіи извѣстнаго времени, онъ возвратился въ Вѣну и поражалъ всѣхъ своею игрою. Не только публика, но и сами артисты съ большой симпатіей относились къ таланту Славика. Говорятъ, съ нимъ былъ очень друженъ Шопенъ, и называлъ его „вторымъ Паганини“. Къ

сожалѣнію, надежды возлагавшіяся на артиста, были разрушены смертью, постигшею Славика на 27-мъ году жизни.

Мильднеръ (1812—1865). Другой ученикъ Пиксиса былъ Морицъ Мильднеръ. Окончивъ курсъ въ пражской консерваторіи, онъ, по смерти Пиксиса, занялъ профессорское мѣсто его, исполняя въ то же время обязанность концертмейстера при театрѣ. Говорятъ, что онъ имѣлъ множество учениковъ, изъ которыхъ пользовался большой извѣстностью Фердинандъ Лаубъ (род. въ Прагѣ въ 1832 г., умеръ въ 1875 г. въ Меранѣ), сначала занимавшій мѣсто концертмейстера въ Веймарѣ, потомъ бывшій камернымъ виртуозомъ въ Берлинѣ, а съ 1866 года и до своей смерти занимавшій мѣсто профессора консерваторіи, а также концертмейстера Имп. Рус. Музык. Общ. въ Москвѣ.

Янза (род. въ Богеміи въ 1797 г., умеръ 1875 въ Вѣнѣ). Предназначаемый къ карьерѣ юриста, Янза отправился было въ вѣнскій университетъ. Но влеченіе къ скрипкѣ, съ которою онъ ознакомился еще на родинѣ подъ руководствомъ одного органиста, взяло перевѣсъ надъ научными его занятіями. Вмѣстѣ съ тѣмъ Майзедеръ и Бӧмъ являлись къ сожалѣнію, такими соперниками для студента, что нужно было много труда и прилежанія въ занятіяхъ скрипкой, чтобы выступить публично наряду съ этими виртуозами. И дѣйствительно, Янза трудился много, прежде чѣмъ явился передъ публикой. Надежды его оправдались: онъ былъ принятъ съ одобреніемъ. Пробывъ, по отъѣздѣ изъ Вѣны, нѣкоторое время въ брауншвейгской капеллѣ, Янза снова вернулся въ Вѣну и былъ здѣсь дирижеромъ. Публично онъ выступалъ большею частью въ качествѣ квартетиста. Къ концу 30-хъ годовъ онъ уѣхалъ въ Лондонъ, такъ-какъ былъ исключенъ изъ королевской капеллы за то, что принималъ въ Лондонѣ участіе въ концертѣ, дававшемся въ пользу венгерскихъ эмигрантовъ.

Янза написалъ много различныхъ композицій, относящихся вообще къ роду легкой игры; нѣкоторыя изъ нихъ предназначены для школьныхъ цѣлей. Композиціи эти не пользуются вниманіемъ публики, и въ настоящее время почти утратили всякое значеніе.

Подъ руководствомъ Янзы окончила свое музыкальное об-

разованіе извѣстная артистка нашего времени, Вильгельмина-Марія Неруда (род. въ Брюннѣ 1838 г.). Первыми уроками она обязана своему отцу, Іосифу Нерудѣ. Усовершенствовавъ свою игру подъ руководствомъ Янзы, Неруда предприняла путешествіе по столицамъ Германіи, Франціи, Англіи и Россіи, и имѣла вездѣ блестящій успѣхъ. Стокгольмъ сдѣлался постояннымъ пунктомъ ея дѣятельности съ 1864 г., когда она вышла за-мужъ за тамошняго придворнаго капельмейстера Норманна. Теперь она занимаетъ въ Стокгольмѣ мѣсто учительницы скрипичной игры при королевской музыкальной академіи.

Моликъ (род. въ 1803 г. въ Нюренбергѣ, умеръ 1869 г. въ Канштатѣ). Изучая скрипичную игру у Равелли, Моликъ окончательнымъ развитіемъ манеры, вкуса и стиля обязанъ Шпору, который проѣздомъ слышалъ въ Нюренбергѣ игру 14-лѣтняго Молика и нашелъ ее до того замѣчательной, что рѣшился образовать изъ него хорошаго скрипача. Съ 1866 года Моликъ (жившій прежде долгое время въ Лондонѣ) жилъ по близости Мюнхена, проводя въ отдохновеніи остатокъ своей музыкальной жизни.

Какъ исполнитель, Моликъ всегда обнаруживалъ многія техническія достоинства, поражая особенно своимъ знаніемъ грифа и разнообразными штрихами смычка. Какъ композиторъ, онъ тоже, по мнѣнію нѣкоторыхъ, заслуживаетъ большаго уваженія; но другіе находятъ, что его композиціи нѣсколько тяжелы, и что имъ недостаетъ теплоты чувства и художественной прелести.

Клементъ (1780—1842 г.). На одинадцатомъ году жизни Францъ Клементъ (ученикъ Ярновика) отправился вмѣстѣ съ отцомъ въ Лондонъ и тамъ произвелъ очень благопріятное впечатлѣніе. О немъ музыкальныя газеты двадцатыхъ годовъ отзывались слѣдующимъ образомъ: „Клементъ — любимецъ публики, и имѣетъ полное право на это: онъ играетъ на скрипкѣ превосходно, и даже, въ своемъ родѣ, единственно. Но только въ своемъ родѣ: у него нѣтъ смѣлой, сильной игры; нѣтъ того проникающаго въ душу адажіо, той силы смычка и тона, которыя характеризуютъ школу Роде и Віотти; но за то у него въ игрѣ неописанная красота, прелесть и

изящество. Нѣжность и чистота игры ставятъ Климента наряду съ превосходнѣйшими скрипачами. При всемъ этомъ замѣчательна у него легкость, съ какою онъ преодолѣваетъ невѣроятнѣйшія трудности, и вѣрность, которая не покидаетъ его ни на мгновеніе при самыхъ рискованныхъ и труднѣйшихъ пассажахъ“.

Говорятъ, что легкость и чистота игры Клемента побудили Бетховена сочинить собственно для него концертное соло. На манускриптѣ концерта есть собственноручная надпись Бетховена, которою онъ посвятилъ этотъ концертъ Клементу. (Этотъ манускриптъ хранится и теперь въ вѣнской императорской библіотекѣ, и надпись его такая: „Concerto par Clemenza pour Clement primo Violino e Direttore al Theatro à Vienne, dol L. v. Beethoven“. 1806).

Нѣкоторые обвиняли Клемента въ стремленіи къ эффектной виртуозности, говоря, что темы служили у него орудіемъ для варіацій, въ которыхъ онъ старался выставить всю блестящую сторону своей виртуозности; но съ этимъ едва ли можно согласиться, такъ какъ у Клемента была въ высшей степени вдохновенная и глубоко-музыкальная натура.

О музыкальной памяти Клемента разсказываютъ поразительныя вещи. Прослушавъ три раза ораторію „Страшный Судъ“, Клементъ могъ многіе большіе номера ея играть съ сохраненіемъ всей послѣдовательности гармоніи и всѣхъ фигуръ оркестра, хотя никогда не видѣлъ партитуры. Этотъ фактъ передаетъ Шпоръ. Еще болѣе доказывается способность памяти Клемента тѣмъ фактомъ, что при помощи только текста онъ могъ воспроизвести на память всю ораторію Гайдна „Сотвореніе міра“, положивъ ее потомъ на ноты для фортепіано. По словамъ Шпора, Гайднъ сначала не хотѣлъ вѣрить этому и опасался за невѣрность транскрипціи; но когда самъ просмотрѣлъ переложеніе, то удивился необыкновенной вѣрности его съ подлинникомъ, и одобрилъ его для напечатанія.

Сохранились извѣстія, что жизнь Клемента, занимавшаго видное мѣсто концертмейстера въ Вѣнѣ, сложилась такъ грустно, что онъ умеръ въ крайней бѣдности.

Композицій его въ печати явилось довольно большое количество.

Шубертъ (род. въ 1808 г., умеръ въ 1878 въ Дрезденѣ). Первымъ учителемъ Франца Шуберта, извѣстнаго многими композиціями, былъ итальянскій скрипачъ Ролла. Въ началѣ 30-хъ годовъ Шубертъ посѣтилъ Парижъ съ цѣлью усовершенствовать свою игру уроками у Лафона. По возвращеніи изъ Парижа, Шубертъ поселился въ Дрезденѣ, принявъ на себя обязанность придворнаго концертиста при капеллѣ. Сочиненій Шуберта появилось въ печати очень много, и онѣ очень разнообразны.

Лаутербахъ (род. въ 1832 г.). Предназначаемый сперва вовсе не къ музыкальной карьерѣ, Лаутербахъ былъ отданъ въ Вюрцбургскую школу, изъ которой онъ потомъ перешелъ въ гимназію. Замѣтивши въ Лаутербахѣ особенную склонность и талантъ къ музыкѣ, родные отдали его въ Вюрцбургскій музыкальный институтъ, гдѣ преподавателями его были скрипачи Фрӧлихъ и Брашъ. Подъ руководствомъ перваго изъ нихъ Лаутербахъ собственно и познакомился съ главными началами игры; но дальше продолжать ученіе ему невозможно было, такъ-какъ Фрӧлихъ самъ не обладалъ большими познаніями. Поэтому Лаутербахъ отправился въ Брюссель, гдѣ на короткое время сдѣлался ученикомъ Беріо. За успѣхи онъ былъ награжденъ въ консерваторіи медалью.

Посѣтивъ Бельгію, Голландію и отчасти Германію, Лаутербахъ отравился въ Мюнхенъ, гдѣ занималъ мѣсто концертмейстера. Въ настоящее время онъ исполняетъ обязанности концертмейстера при дрезденской капеллѣ.

Игра Лаутербаха отличается въ высшей степени чистою техникою, превосходнымъ тономъ и нѣжностью. Онъ и до сихъ поръ пользуется между нѣмецкими скрипачами извѣстностью прекраснаго солиста и квартетиста.

Беккеръ (род. въ 1836 г., умеръ 1884 г. въ Мангеймѣ). Тогдашніе скрипачи мангеймскаго оркестра, Гильдебрандъ и Гартманнъ (ученики Шпора) были преподавателями молодаго Беккера. Но особенное вліяніе на развитіе его способностей имѣлъ Кеттенусъ, бывшій концертмейстеръ въ Мангеймѣ и принадлежавшій, по своему стилю, къ бельгійской школѣ. Несмотря на то, что Беккеръ ѣздилъ на нѣкоторое время въ Парижъ для усовершенствованія въ игрѣ у Аляра, все-таки игра его сохранила отпечатокъ положенный на нее Кеттенусомъ.

На одинадцатомъ году Беккеръ уже заявилъ себя блистательно въ Мангеймѣ; его наградили медалью съ изображеніемъ Моцарта. По возвращеніи изъ Парижа, куда его увлекло желаніе учиться у Аляра, Беккеръ занялъ постъ концертмейстера въ Мангеймѣ. Великая герцогиня баденская Стефанія, по сохранившимся извѣстіямъ, отнеслась съ большимъ участіемъ къ таланту молодаго Беккера и даровала ему титулъ каммеръ-виртуоза.

Въ Мангеймѣ молодой виртуозъ оставался недолго. Послѣ того какъ онъ съ большимъ успѣхомъ игралъ въ Парижѣ, онъ посѣтилъ и Лондонъ, гдѣ нашелъ тоже очень лестный пріемъ. Затѣмъ Беккеръ посѣтилъ Кассель, Лейпцигъ и Дрезденъ, и потомъ опять уѣхалъ по ангажементу въ Лондонъ для участія въ концертахъ тамошняго филармоническаго общества. Въ послѣднее время онъ велъ подвижную жизнь, поводомъ къ чему послужило слѣдующее обстоятельство. Будучи исключительно виртуозомъ въ началѣ своей дѣятельности, Беккеръ съ лѣтами измѣнилъ свое музыкальное направленіе. Серьезная квартетная игра нашла въ немъ даровитаго представителя.

Въ 1866 г. онъ выбралъ во Флоренціи двухъ скрипачей (Мази и Чіостри); присоединилъ къ нимъ даровитаго віолончелиста Гильперта (ученика знаменитаго Грюцмахера) и составилъ, такимъ образомъ, квартетъ, производившій вездѣ фуроръ и названный „флорентинскимъ квартетомъ“. Исполненія квартета находили для себя самую лестную оцѣнку повсюду.

Французская школа.

Въ области музыки Франція въ XVII и даже въ XVIII вѣкѣ занимала послѣднее мѣсто среди такихъ странъ, какъ Италія и Германія. Въ то время какъ эти послѣднія далеко

ушли на пути музыкальнаго развитія, Франція насчитывала у себя лишь нѣсколько почти-что дѣтскихъ комозицій. Сохранились извѣстія о скрипачѣ, нѣсколько выдававшемся изъ ряда самой грустной посредственности,—это о *Люлли*, который былъ балетнымъ композиторомъ и скрипачемъ при Людовикѣ XIV. Начало XVIII вѣка тоже не представляло для музыки вообще и для скрипки въ частности ничего утѣшительнаго. Одинъ изъ парижскихъ музыкантовъ, Корретъ, въ своемъ сочиненіи „Méthode d'accompagnement" такъ говоритъ о французской музыкѣ начала XVIII вѣка: „Въ началѣ этого столѣтія французская музыка была въ самомъ жалкомъ состояніи. Когда появились въ 1715 г. въ Парижѣ сонаты Корелли, то не нашлось никого, кто бы могъ сыграть ихъ, а потомъ хотя и нашлись скрипачи, но лишь послѣ многихъ лѣтъ двое или трое изъ нихъ могли сыграть эти сонаты".

Единственнымъ въ началѣ XVIII столѣтія сколько-нибудь полнымъ сочиненіемъ во Франціи было собраніе піесъ *Ребеля* (придворнаго скрипача), состоявшее изъ трехъ suites, въ которыхъ преобладала форма танцевъ,—Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte и проч. Къ нимъ приложены были 2 Caprices, подъ заглавіемъ; „Rondo" et „les Cloches". Произведеніе это въ высшей степени слабо. Свободной мелодической конструкціи и помину нѣтъ. Вездѣ проглядываетъ фигуральность; общее впечатлѣніе напоминаетъ впечатлѣніе отъ школьныхъ этюдовъ. Въ концѣ сочиненія помѣщенъ еще одинъ Caprice для 2-хъ скрипокъ, альта и баса.

Франкёръ (2698—1787). Франсуа Франкёръ, родившійся въ Парижѣ, занималъ мѣсто между придворными скрипачами. Впослѣдствіи времени онъ завѣдывалъ королевскою музыкальною Академіею, основанной еще при скрипачѣ Люлли (въ 1672 г.).

О композиціяхъ Франкёра существуетъ уже лучшее мнѣніе, чѣмъ о произведеніяхъ его предшественниковъ. Формою его сочиненій были sonata и suite; въ нихъ попадаются не только темпы тогдашнихъ танцевъ Allemande, Courante и пр.), но и Allegro, Arioso; заключительнымъ темпомъ піесы у него является уже Presto. Allegro Франкёра, можно сказать, даже очень хорошо по своей вполнѣ естественной, ненатянутой

структурѣ; въ медленныхъ темпахъ тоже попадаются мелодіи съ оттѣнкомъ чувства и выраженія.

Говорятъ, особенность въ игрѣ и композиціяхъ Франкёра была та, что онъ въ акордахъ часто употреблялъ большой палецъ лѣвой руки,—вольность, которая отвергается методической скрипичною игрою.

Анэ (род. въ XVII ст.). Съ появленіемъ въ Парижѣ Анэ, французская скрипичная игра стала подвергаться сильному вліянію итальянской школы. Анэ въ теченіе 4-хъ лѣтъ былъ ученикомъ Корелли и, по возвращеніи въ Парижъ, пользовался сначала большимъ успѣхомъ. Но, къ сожалѣнію, это продолжалось недолго. Людовикъ XIV, расположенный къ своимъ 24-мъ придворнымъ скрипачамъ, скоро началъ относиться довольно холодно къ игрѣ Анэ, и тѣмъ значительно подорвалъ его въ мнѣніи парижской публики, слѣпо подражавшей во всемъ двору. Анэ былъ крайне огорченъ, такъ-какъ этимъ разрушены были надежды его на возможность постояннаго жительства въ Парижѣ, на свободную дѣятельность и обезпеченное положеніе. Анэ отправился тогда въ Польшу и нашелъ тамъ себѣ мѣсто дирижера въ частной капеллѣ одного любителя музыки.

Изъ сочиненій Анэ были напечатаны три тетради его скрипичныхъ сонатъ.

Леклеръ (1697—1764). Сынъ одного изъ придворныхъ музыкантовъ, Леклеръ былъ предназначенъ къ изученію балетнаго искусства, и впослѣдствіи, какъ балетмейстеръ, отправился въ Туринъ. Здѣсь онъ познакомился съ Самосомъ, подъ руководствомъ котораго усердно изучалъ скрипку. Съ этимъ инструментомъ онъ, впрочемъ, былъ знакомъ еще съ дѣтства и постоянно увлекался скрипичною игрою. Оставивъ балетное искусство и изучивъ скрипичную игру, Леклеръ отправился въ Парижъ, гдѣ офиціальная дѣятельность не могла надолго занять его, вслѣдствіе ссоръ и интригъ съ придворными музыкантами. Поэтому онъ посвятилъ себя учительской профессіи и живя въ тишинѣ, трудился надъ своими композиціями. Говорятъ, что Леклеръ умеръ насильственною смертью: его кто-то убилъ недалеко отъ дома ночью 22 октября 1764 года.

По своимъ композиціямъ Леклеръ считается однимъ изъ значительныхъ французскихъ скрипачей XVIII в. Манера и характеръ композицій его напоминаютъ стиль Корелли и Тартини. Вкусъ и экспрессія композитора видны въ его 6-й C-moll сонатѣ. Композиціи Леклера были писаны для скрипки съ цифровымъ басомъ. Есть нѣсколько его сонатъ для двухъ скрипокъ и баса, для скрипки, флейты и баса; а одно изъ сочиненій написано для двухъ флейтъ, двухъ скрипокъ и баса. Леклеръ пробовалъ свой композиторскій талантъ и въ оперномъ стилѣ, написавъ пользовавшуюся успѣхомъ оперу „Главкъ и Сцилла“.

Одною изъ пріятныхъ особенностей игры Леклера было чрезвычайно чистое и искусное исполненіе пассажей изъ двойныхъ нотъ.

Гавинье (1728—1800). Подъ чьимъ руководствомъ Гавинье развилъ талантъ свой—объ этомъ нѣтъ никакихъ свѣдѣній. Извѣстно только, что онъ родился въ Бордо; потомъ, будучи 13-лѣтнимъ мальчикомъ, выступилъ публично въ Парижѣ и обратилъ на себя вниманіе публики. Парижъ задержалъ молодаго Гавинье навсегда. Въ молодыхъ лѣтахъ Гавинье не могъ, конечно, удерживаться отъ разныхъ соблазновъ, которымъ легко поддавалась его страстная натура. Кружокъ женщинъ сильно опуталъ молодаго виртуоза, и онъ вступилъ въ связь съ одной замужней женщиной. Когда мужъ послѣдней узналъ объ этомъ, Гавинье рѣшился бѣжать изъ Парижа, но былъ пойманъ и приговоренъ судомъ къ годичному тюремному заключенію.

Въ память этого событія въ своей жизни, Гавинье, по выходѣ изъ тюрьмы, написалъ „Romance“, имѣвшій огромный успѣхъ въ парижской публикѣ и доставившій автору любовь и вниманіе общества. Съ учрежденіемъ въ Парижѣ консерваторіи въ 1794 г. Гавинье занялъ тамъ мѣсто профессора, и на этомъ поприщѣ дѣятельно трудился до самой смерти.

Многіе въ композиціяхъ Гавинье находятъ свойства, по которымъ его можно считать основателемъ французской скрипичной игры. Говорятъ, будто Віотти называлъ Гавинье „французскимъ Тартини.“ Несмотря на все это, нѣкоторые не соглашаются съ такимъ взглядомъ на самостоятельность

направленія игры Гавинье, и въ сонатахъ его видятъ сильное вліяніе стиля Тартини. Изъ композицій Гавинье напечатаны его 24 Matinées, 6 концертовъ и 6 сонатъ для скрипки и баса. Особенную извѣстность пріобрѣли въ то время его 24 Matinées. Въ нихъ, дѣйствительно, Гавинье является самостоятельнымъ композиторомъ. Въ этюдахъ же его виденъ уже духъ болѣе новой игры. Заслугу Гавинье по части музыкальной педагогіи цѣнятъ наравнѣ съ Фіорилло, Роде и Крейцеромъ, считая его предшественникомъ этихъ послѣднихъ. Польза этюдовъ Гавинье, впрочемъ, относительная, такъ-какъ ими могутъ пользоваться только уже значительно подготовленные ученики. Эти этюды написаны Гавинье на 73-мъ году жизни.

Лакруа (1756—1812). Своимъ музыкальнымъ образованіемъ Лакруа обязанъ былъ капельмейстеру Лоренчити (ученику Локателли), управлявшему соборнымъ оркестромъ въ Нанси. Французская революція XVIII в. заставила бѣжать изъ Парижа, въ числѣ многихъ музыкантовъ, и Лакруа. Онъ уѣхалъ въ Бременъ, а оттуда въ Любекъ. Въ послѣднемъ городѣ ему предложили быть дирижёромъ, и Лакруа исполнялъ принятую на себя обязанность до самой смерти.

Игра Лакруа отличалась пріятнымъ французскимъ стилемъ и обнаруживала веселый, живой характеръ скрипача. Та же черта замѣтна и въ композиціяхъ Лакруа, которыя преимущественно относятся къ роду камерной музыки. Между прочимъ осталось въ печати нѣсколько тетрадей скрипичныхъ дуэтовъ, которые у любителей этого рода музыки долгое время считались превосходнѣйшими произведеніями. Впрочемъ, дѣйствительно, и въ настоящее время ихъ можно еще играть не безъ удовольствія.

Мокуръ (род. въ 1760 г.). Учитель Шпора, Мокуръ изучалъ скрипичную игру сначала у отца, а потомъ у Гаррана. Въ 1778 г. онъ выступилъ въ Парижѣ въ Concert spirituel и затѣмъ отправился путешествовать за границу. Пріѣхавъ въ Брауншвейгъ, онъ занялъ тамъ мѣсто концертмейстера въ капеллѣ. Потомъ вестфальскій король предложилъ Мокуру службу при своемъ дворѣ. Говорятъ, что съ 1813 г. Мокуръ началъ страдать болью въ рукѣ, и долженъ былъ оставить

музыкальныя занятія. О дальнѣйшей судьбѣ этого скрипача, къ сожалѣнію, нѣтъ никакихъ извѣстій.

Картье (1765—1841). Сынъ авиньонскаго танцмейстера, Картье былъ обученъ скрипичной игрѣ аббатомъ Вальрауфомъ, а затѣмъ закончилъ въ Парижѣ свое образованіе курсомъ у Віотти.

Занявъ-было мѣсто солиста въ оперномъ оркестрѣ, Картье въ 1804 г. оставилъ его и перешелъ, при посредствѣ Паэзіелло, въ частную капеллу Наполеона. Послѣ реставраціи, Картье вступилъ въ придворную капеллу, въ которой онъ оставался долгое время.

По сохранившимся извѣстіямъ, Картье былъ прекрасный исполнитель, и пользовался извѣстностью, какъ любимый скрипачъ Маріи Антуанеты, которой онъ часто аккомпанировалъ. Изъ композицій Картье осталось нѣсколько сонатъ, которыя, впрочемъ, были подражаніемъ стилю Лолли, а потому и не доставили автору большой извѣстности. Гораздо болѣе сдѣлалъ Картье для скрипичной игры во Франціи распространеніемъ традицій итальянской школы, издавъ вновь сочиненія Корелли и Тартини. Независимо отъ этого, Картье написалъ сочиненіе подъ заглавіемъ: „Искусство скрипичной игры, или собраніе извлеченій изъ сонатъ трехъ школъ— итальянской, французской и нѣмецкой“. Въ этомъ сочиненіи Картье сдѣлалъ попытку изложить въ нотныхъ примѣрахъ исторію скрипичной игры XVIII столѣтія.

Дюранъ (род. въ 1770 г. въ Варшавѣ). Отецъ Дюрана находился въ числѣ придворныхъ музыкантовъ и самъ далъ сыну своему довольно хорошее музыкальное образованіе (у жителей Варшавы Дюранъ извѣстенъ былъ подъ именемъ Дюрановскаго). Одинъ полякъ, очень заинтересованный талантомъ мальчика, посодѣйствовалъ отцу отправить сына въ Парижъ для окончательнаго образованія. Здѣсь Августъ Дюранъ поступилъ въ ученики къ Віотти, который, замѣтивъ большія дарованія мальчика, началъ усердно заниматься съ нимъ. Между 1794 и 1795-мъ годами Дюранъ предпринялъ путешествіе по Германіи и Италіи, и повсюду имѣлъ огромный успѣхъ. Но, къ общему удивленію, вдругъ оставилъ скрипку, поступилъ въ военную службу и былъ назначенъ адъютантомъ къ генералу

Мену. За какой-то скандалезный поступокъ въ Миланѣ Дюранъ былъ посаженъ въ тюрьму и освобожденъ оттуда только послѣ усиленныхъ хлопотъ со стороны генерала Мену.

По выходѣ изъ тюрьмы, Дюранъ снова повелъ жизнь виртуоза. Нерѣдко, благодаря своей увлекающейся натурѣ, онъ бывалъ въ самыхъ стѣснительныхъ обстоятельствахъ, такъ-что не имѣлъ даже собственной скрипки, а занималъ ее у другихъ передъ концертомъ. Тяжкая бѣдность, наконецъ, заставила Дюрана принять мѣсто въ оркестрѣ Стародубскаго театра, гдѣ онъ и оставался до 1834 г. Съ этого времени о его дальнѣйшей судьбѣ нѣтъ никакихъ извѣстій.

Какъ исполнитель, Дюранъ былъ замѣчательный виртуозъ. Говорятъ, будто Паганини передавалъ, что Дюранъ открылъ ему всѣ тайны скрипичной игры, и что Паганини не преминулъ воспользоваться его секретомъ. Если признать этотъ фактъ даже только отчасти вѣрнымъ, то и тогда можно заключить о Дюранѣ какъ о замѣчательномъ виртуозѣ своего времени.

Какъ композиторъ, Дюранъ не написалъ ничего оригинальнаго, и вообще не представляетъ въ этомъ отношеніи никакого интереса для исторіи скрипичной игры.

Либонъ (1775 — 1838). Французскій скрипачъ Филиппъ Либонъ происходилъ изъ одного французскаго семейства, проживавшаго въ Испаніи (въ г. Кадиксѣ). Мальчикъ, блестящія дарованія котораго подавали большія надежды, отправленъ былъ въ Лондонъ, гдѣ въ то время жилъ Віотти. Послѣдній обратилъ особенное вниманіе на даровитаго юношу и отнесся къ нему гораздо симпатичнѣе, чѣмъ ко всѣмъ другимъ ученикамъ. Чтобы замѣтнѣе выразить свою любовь и вниманіе къ ученику, Віотти являлся публично вмѣстѣ съ Либономъ и игралъ съ нимъ двойной концертъ. До 1800 г. Либонъ занималъ мѣсто концертмейстера въ Лиссабонѣ, а потомъ при испанскомъ королѣ. Въ началѣ же настоящаго столѣтія онъ отправился въ Парижъ, гдѣ жилъ до самой смерти свободнымъ артистомъ.

Изъ композицій своихъ Либонъ напечаталъ 7 скрипичныхъ концертовъ, нѣсколько Airs variés, тріо (для двухъ скрипокъ и баса), нѣсколько скрипичныхъ дуэтовъ и 30 Caprices.

Роде (1774 - 1830). Пьеръ Роде родился въ Бордо и до четырнадцатилѣтняго возраста изучалъ скрипку подъ руководствомъ Фовеля, почтеннаго и уважаемаго бордоской публикой скрипача. Для окончательнаго своего образованія Роде посѣтилъ Парижъ, гдѣ учился втеченіе двухъ лѣтъ у Віотти. Впервые въ заграничныхъ городахъ игралъ Роде въ Гамбургѣ и Берлинѣ. Изъ Гамбурга Роде захотѣлъ непремѣнно съѣздить въ родной городъ Бордо моремъ; но буря заставила ихъ корабль причалить къ англійскимъ берегамъ, и Роде волей-неволей очутился въ Лондонѣ. Счастье не улыбнулось ему здѣсь, и потому онъ отправился въ Парижъ, гдѣ принялъ на себя обязанность профессора скрипичной игры въ консерваторіи. Впрочемъ, онъ недолго оставался на этомъ мѣстѣ: желая побывать въ Испаніи, онъ вскорѣ выѣхалъ изъ Парижа. По возвращеніи изъ Испаніи, Роде нашелъ въ Парижѣ снова очень радушный пріемъ. Наполеонъ пригласилъ его быть придворнымъ солистомъ. Это время въ жизни Роде было, какъ говорятъ, апогеемъ его славы. Распрощавшись съ публикой въ послѣднемъ концертѣ, сыгранномъ въ театрѣ Louvois, Роде, въ компаніи съ Буальдьё, посѣтилъ въ 1803 г. С.-Петербургъ Тутъ ему предложили занять при Императорской капеллѣ мѣсто солиста съ жалованьемъ по 5000 руб. сер. въ годъ.

Роде, польщенный вниманіемъ петербургскаго общества, не отказался остаться на дальнѣйшее время въ С.-Петербургѣ, а потому и принялъ это мѣсто. Черезъ пять лѣтъ Роде, вслѣдствіе разстроеннаго петербургскимъ климатомъ здоровья, оставилъ эту службу и уѣхалъ на родину.

Появленіе Роде въ Парижѣ, однакожъ, не вызвало того энтузіазма, или по крайней мѣрѣ одобренія, съ которымъ обыкновенно тамъ встрѣчали его. Музыкальная Нѣмецкая Газета за 1809 г. такъ говоритъ объ этомъ: „Роде по возвращеніи изъ Россіи хотѣлъ вознаградить своихъ соотечественниковъ за то, что столь долгое время лишалъ ихъ удовольствія наслаждаться его прекраснымъ талантомъ. Но въ этотъ разъ ему уже не посчастливилось. Выборъ концерта для исполненія былъ сдѣланъ имъ весьма неудачно. Онъ его написалъ въ С.-Петербургѣ, и, кажется, холодъ Россіи ос-

тался не безъ вліянія на эту композицію. Роде произвелъ слишкомъ незначительное впечатлѣніе. Талантъ его, законченный въ своемъ развитіи, оставляетъ все-таки многаго желать относительно огня и внутренней жизни. Особенно же повредило Роде то, что передъ нимъ слышали Лафона. Этотъ теперь одинъ изъ любимѣйшихъ здѣсь скрипачей".

Неуспѣхъ этого концерта также гибельно повліялъ на будущность Роде, какъ въ былое время подобная же неудача отразилась на карьерѣ Віотти. Роде, подобно своему учителю, долгое время жилъ въ Парижѣ, не появляясь вовсе на концертной аренѣ и играя только въ кругу избранныхъ людей. Между 1811-мъ и 13-мъ годами, Роде предпринялъ опять путешествіе по Германіи, посѣтивъ Баварію, Швейцарію и Австрію. Шпоръ въ это время (въ 1813 г.) слышалъ игру Роде въ Вѣнѣ и такъ отзывается о грустномъ упадкѣ игры еще не такъ давно славившагося виртуоза: „Я ожидалъ почти съ лихорадочною дрожью начала игры Роде, которую за десять лѣтъ передъ этимъ я считалъ величайшимъ образцомъ для себя. Однакожъ послѣ перваго же соло мнѣ показалось, что Роде сдѣлалъ въ это время шагъ назадъ. Я нашелъ его игру холодною и манерною: ему не хватало прежней смѣлости при исполненіи большихъ трудностей, и я чувствовалъ себя неудовлетвореннымъ при исполненіи Cantabile. При исполненіи же варіацій E-dur, которыя я десять лѣтъ тому назадъ слышалъ отъ него, я совершенно убѣдился, что онъ много потерялъ въ технической вѣрности, потому что онъ не только упрощаетъ труднѣйшія мѣста, но даже и болѣе легкія исполняетъ трусливо и невѣрно".

Съ этого времени слава Роде все болѣе и болѣе склонялась къ упадку. Окончательно подорвалъ и нравственныя и физическія его силы послѣдній концертъ, который онъ рѣшился дать въ 1828 г. въ Парижѣ. Его сожалѣли, но не выказывали уже прежняго одобренія. Съ этого же дня Роде заболѣлъ и черезъ два года умеръ.

Что въ свое время Роде былъ замѣчательнымъ виртуозомъ, объ этомъ свидѣтельствуетъ тогдашняя Берлинская Музыкальная Газета, въ которой говорится: „Искусство его игры оправдало всеобщія ожиданія. Всѣ, кто слышалъ его знамени-

таго учителя Віотти, единогласно утверждаютъ, что Роде вполнѣ овладѣлъ прекрасной манерой учителя, придавъ ей еще болѣе мягкости и нѣжнаго чувства". Бальо характеризовалъ игру Роде слѣдующими тремя словами: „прелесть, чистота и изящество".

Какъ композиторъ, Роде не менѣе замѣчателенъ. Это особенно видно изъ его концертовъ, между которыми долгое время сохранялъ, да и теперь еще сохраняетъ, свое значеніе концертъ A-moll, отличающійся благородствомъ, простотою и задушевностью мелодіи. Такимъ же значеніемъ пользуются и его варіаціи G-dur, которыя особенно любила исполнять извѣстная пѣвица Каталани. Остальные концерты Роде, хоть и не въ такой мѣрѣ, но все-же заслуживаютъ вниманія, такъ-какъ и въ нихъ замѣтенъ тотъ духъ, которымъ проникнуты всѣ вообще композиціи Роде. Глубоко понимая природу скрипки, авторъ всюду старался придать пѣвучесть своимъ композиціямъ; оттого-то у него и выходили всегда пассажи вполнѣ согласные съ природнымъ назначеніемъ этого инструмента. Нѣкоторые полагаютъ, что Віотти стоялъ выше своего ученика по композиціи, вслѣдствіе лучшаго расположенія и цѣльности каждаго изъ своихъ произведеній. Отсутствіе этой цѣльности и чрезмѣрное преобладаніе Violino-principale у Роде объясняется тѣмъ, что только Solo онъ составлялъ самъ, а оркестровку большею частью предоставлялъ другимъ композиторамъ, преимущественно же Бокерини.

Концертовъ Роде явилось въ печати десять; кромѣ того были напечатаны его квартеты, варіаціи, дуо и 24 Caprices, которые пріобрѣли такую же извѣстность, какою пользуются еще развѣ этюды Р. Крейтцера.

Крейтцеръ (1766 — 1831). Отецъ Рудольфа Крейтцера, занимавшій мѣсто музыканта въ придворномъ парижскомъ оркестрѣ, самъ озаботился дать Рудольфу хорошее начальное образованіе. Подготовленный отцемъ, молодой Крейтцеръ поступилъ впослѣдствіи въ ученики къ Стамицу, и подъ руководствомъ послѣдняго закончилъ свое обученіе скрипичной игрѣ. Не будучи еще вовсе посвященъ въ тайны композиціи, Крейтцеръ сочинилъ уже одно соло для скрипки, которое и исполнилъ публично въ духовномъ концертѣ. Съ этихъ

поръ онъ сталъ пользоваться вниманіемъ публики, а императрица Марія Антуанета начала оказывать ему особенное покровительство свое, предоставивъ шестнадцатилѣтнему артисту въ придворномъ оркестрѣ мѣсто, сдѣлавшееся вакантнымъ по смерти отца его. Послѣ этого офиціозная дѣятельность Крейтцера пошла все crescendo. По отъѣздѣ Роде изъ Парижа, Крейтцеру предоставили мѣсто профессора консерваторіи. Потомъ онъ былъ сдѣланъ солистомъ при капеллѣ Бонапарта. Во время реставраціи его сдѣлали дирижеромъ королевскаго оркестра, и, наконецъ, ему поручено было главное управленіе Музыкальнымъ Институтомъ. Крейтцеръ отдался весь своей официальной службѣ и работалъ неутомимо до 1826 г., когда ему назначена была пенсія, послѣ чего онъ удалился на покой. Но и тутъ онъ не оставался празднымъ, и написалъ оперу „Матильда". Разсказываютъ, будто-бы Крейтцеръ хотѣлъ этою оперою попрощаться съ благосклонною къ нему парижскою публикою. Но полнѣйшая неудача при исполненіи ея окончательно разрушила силы композитора: Крейтцеръ былъ разбитъ апоплексическимъ ударомъ, и его повезли въ Швейцарію, въ надеждѣ на благодѣтельное для больнаго организма вліяніе горнаго воздуха. Поѣздка, къ сожалѣнію, не увѣнчалась успѣхомъ, и Крейтцеръ умеръ въ Швейцаріи въ 1831 году въ Генфѣ.

Сохранившіяся извѣстія о Крейтцерѣ, какъ объ исполнителѣ, свидѣтельствуютъ о томъ, что игра его имѣла свои особенности. У Гербера есть слѣдующее замѣчаніе объ игрѣ Крейтцера: „Манера Крейтцера совершенно своеобразная. Сильный тонъ и длинный штрихъ характеризуютъ его Allegro, причемъ труднѣйшіе пассажи онъ исполняетъ чрезвычайно ясно и чисто. Въ Adagio онъ является болѣе чѣмъ обыкновеннымъ мастеромъ своего дѣла".

Фетисъ въ одномъ мѣстѣ такъ отозвался объ исполненіи Крейтцера: „Онъ владѣетъ могущественнымъ тономъ, чистой интонаціей; а его манера фразировать полна увлекательнаго огня". Въ Нѣмецкой Музыкальной Газетѣ за 1800 г. такъ говорится о соперничаньи Крейтцера съ Роде въ концертной симфоніи, сыгранной ими вмѣстѣ публично: „Крейтцеръ вступилъ въ состязаніе съ Роде, и оба музыканта дали слу-

чай любителямъ видѣть интересную битву въ симфоніи съ концертными соло для двухъ скрипокъ, которую Крейтцеръ сочинилъ для этого случая. Тутъ ясно было видно, что талантъ Крейтцера былъ плодомъ долгаго изученія и неослабной напряженности; искусство же Роде казалось прирожденнымъ ему. Короче, между всеми виртуозами на скрипкѣ, которыхъ слышали въ этомъ году въ Парижѣ, Крейтцеръ пока единственный, котораго можно поставить на ряду съ Роде".

Какъ композиторъ, Крейтцеръ былъ чрезвычайно плодовитъ. Онъ писалъ не только концерты, квартеты, тріо (для двухъ скрипокъ и віолончели), дуэты, но и симфоніи, и оперы. Творческая дѣятельность Крейтцера изумительна, особенно если взять во вниманіе официальную его дѣятельность, отнимавшую не мало времени у него, и сопоставить съ огромнымъ количествомъ написанныхъ имъ сочиненій, въ числѣ коихъ насчитывается 3 концертныхъ симфоніи, 21 скрипичный концертъ, 15 струнныхъ квартетовъ, 15 тріо, 17 дуэтовъ, 5 сонатъ (для скрипки и віолончели) и наконецъ 36 оперъ, сочиненныхъ имъ частію для большой парижской оперной сцены, частію же для театровъ Favart и Feydeau.

Композиціи Крейтцера, собственно скрипичныя, не производятъ, однакожъ, особенно благопріятнаго впечатлѣнія. Онѣ отличаются сухостью, и лишены той внутренней прелести, которая составляетъ самое существенное во всякомъ художественномъ произведеніи. Хотя изъ скрипичныхъ концертовъ Крейтцера и выдается нѣсколько болѣе другихъ восемнадцатый, въ которомъ Adagio и Finale уже значительно выше обычнаго стиля автора, но всё-таки общее впечатлѣніе отъ нихъ не удовлетворяетъ слушателя, и напоминаетъ всегдашніе недостатки композицій Крейтцера. Нѣкоторые изъ писателей утверждаютъ, что будто-бы на складъ композицій Крейтцера повліяло черезчуръ усиленное и мелочное изученіе инструмента, ослабившее у автора художественное творчество фантазіи. Это мнѣніе, очевидно, не выдерживаетъ даже самой снисходительной критики, такъ-какъ всестороннее изученіе инструмента нисколько не можетъ вліять парализующе на творческія способности. Скорѣе можно допустить, что не-

достатки композицій находятся въ связи съ особенностями натуры авторовъ ихъ.

Въ послѣдніе годы жизни Крейтцеръ сломалъ себѣ руку, почему и принужденъ былъ навсегда отказаться отъ роли концертиста. За то съ гораздо большею энергіею онъ отдался тогда учительской профессіи, и, какъ учитель, Крейтцеръ обладалъ прекрасными педагогическими способностями: съ одной стороны онъ умѣлъ поселять въ ученикахъ полнѣйшее довѣріе къ себѣ, а съ другой—умѣлъ пробуждать въ нихъ огромную ревность и энтузіазмъ къ дѣлу. Плодомъ педагогической дѣятельности Крейтцера явились его знаменитые сорокъ этюдовъ для скрипки. Этюды эти, относительно многосторонности, а также вполнѣ методической и согласной съ требованіями строгой педагогики, обработки, составляютъ, безъ всякаго сомнѣнія, образцовое въ своемъ родѣ произведеніе. Признавая все важное значеніе ихъ для техническаго усовершенствованія въ игрѣ, одинъ изъ писателей говоритъ: „На нихъ должно смотрѣть какъ на *насущный хлѣбъ* для каждаго скрипача, который хочетъ достигнуть абсолютнаго господства надъ скрипичнымъ грифомъ“.

Бальо (1771—1842). Начавши самъ съ семилѣтняго возраста учиться скрипичной игрѣ, безъ всякаго руководителя, Бальо затѣмъ имѣлъ случай пріобрѣсти въ одномъ флорентинцѣ преподавателя, который очень усердно трудился надъ музыкальнымъ развитіемъ ученика. Послѣ того родители Бальо переѣхали на житье въ Парижъ, и мальчикъ нашелъ себѣ учителя въ лицѣ одного парижскаго скрипача, Сенъ-Мари. Служебныя дѣла заставили отца Бальо переселиться въ Корсику, гдѣ онъ вскорѣ и умеръ; а семейство осталось въ весьма грустномъ положеніи. Интендантъ Корсики принялъ въ сиротахъ самое дѣятельное участіе, и молодой Бальо вмѣстѣ съ дѣтьми интенданта отправился въ Римъ. Тамъ въ это время пользовался извѣстностью скрипачъ Поллани, ученикъ Нардини. Этотъ скрипачъ старался сообщить игрѣ Бальо возможно лучшій тонъ, и упражнялъ его въ искусствѣ владѣть смычкомъ. По возвращеніи изъ Рима, Бальо долженъ былъ оставить на время скрипку, такъ-какъ нужда заставила его взять у интенданта мѣсто секретаря, требовавшее пос-

тоянныхъ разъѣздовъ. Однакожъ желаніе продолжать занятія скрипкой скоро побудило Бальо отказаться отъ этого мѣста и уѣхать въ Парижъ. Къ этому времени (1791 г.) относится знакомство Бальо съ Віотти и Роде. И тотъ и другой старались дать ходъ молодому музыканту, и доставили ему мѣсто въ оркестрѣ театра Feydeau. Но Бальо пробылъ тамъ недолго, и спустя 5 мѣсяцевъ оставилъ оркестръ. Скрипка опять служила ему только предметомъ развлеченія, какъ отдыхъ въ свободные часы отъ службы, которую онъ несъ въ качествѣ чиновника министерства финансовъ. Такъ прошло нѣсколько лѣтъ. Затѣмъ Бальо случилось провести почти цѣлыхъ два года въ Шербургѣ, куда онъ посланъ былъ по распоряженію начальства. Здѣсь страсть къ скрипкѣ воскресла у Бальо съ новою силою, благодаря его знакомству съ произведеніями Корелли, Тартини, Жеминьяни, Локателли, Баха и Генделя. Усовершенствовавши игру свою, Бальо выступилъ съ концертомъ въ Парижѣ и имѣлъ значительный успѣхъ. Его окружили полнымъ вниманіемъ и предложили мѣсто профессора въ консерваторіи — постъ, который Бальо занималъ до самой своей смерти въ Парижѣ.

Какъ концертисту, Бальо не посчастливилось въ матеріальномъ отношеніи. Причиной этого были смутныя политическія обстоятельства Европы между 1805 и 1816 годами, а этотъ-то промежутокъ времени Бальо, къ несчастью, и выбралъ для своихъ концертовъ. Въ Москвѣ ему предлагали въ 1805 году мѣсто концертмейстера при театрѣ; но Бальо отказался. Онъ былъ проѣздомъ и въ С.-Петербургѣ, откуда въ одно время съ Роде обратно уѣхалъ на родину.

Объ исполненіи Бальо есть два мнѣнія, довольно согласныя другъ съ другомъ: мнѣніе Сиверса и Шпора. Сиверсъ въ Музыкальной Газетѣ за 1819 г. такъ отзывается объ игрѣ Бальо: „Я не слышалъ болѣе совершенной, отважной и вмѣстѣ скромной виртуозности на скрипкѣ, какъ въ игрѣ у Бальо. Я близокъ теперь къ тому возрасту, когда хладнокровная разсудительность заступаетъ мѣсто бурнаго энтузіазма. Но, несмотря на это, удивительное совершенство, которое обнаружилъ артистъ при исполненіи своего концерта, мнѣ доставило такое удовольствіе, что одно лишь воспоминаніе

объ этомъ возбуждаетъ во мнѣ пламенное желаніе восхвалять исполнителя, хотя это и можетъ казаться преувеличеннымъ. Тѣмъ не менѣе однакожъ я съ грустью долженъ признаться, что исполненіе Adagio выходитъ у него какъ-то наивно-остроумно, и произвело на меня непріятное впечатлѣніе. Впрочемъ, это не новое явленіе: кто же не знаетъ, что французскіе артисты умѣютъ только искусно копировать все страстно-лирическое, а самостоятельно производятъ одно лишь остроумное?"

Шпоръ о впечатлѣніи, произведенномъ на него концертомъ Бальо, говоритъ слѣдующее; „Бальо въ техникѣ своей игры почти безукоризненъ, и многосторонность свою доказываетъ тѣмъ, что никогда не прибѣгаетъ къ отчаянному средству, каково повтореніе одной и той же программы. Онъ играетъ, кромѣ своихъ композицій, почти всѣ чужія, какъ стараго такъ и новаго времени. Онъ исполнилъ въ тотъ вечеръ (о которомъ пишетъ Шпоръ) квинтетъ Бокерини, квартетъ Гайдна и три собственныя композиціи—концертъ, Air varié и Rondo. Всѣ эти вещи онъ сыгралъ безукоризненно и съ свойственнымъ его игрѣ выраженіемъ. Но это выраженіе мнѣ показалось болѣе искусственнымъ, нежели натуральнымъ. Его смычокъ ловокъ и ботатъ нюансами, но не такъ свободенъ, какъ у Лафона, и перемѣна смычковъ вверхъ и внизъ нѣсколько слышнѣе. Его композиціи отличаются отъ сочиненій другихъ парижскихъ скрипачей особенно своею правильностью; но и въ его стилѣ есть нѣчто искусственное, манерное и устарѣлое, отчего онѣ выходятъ сухи и холодны".

И другіе находятъ, что несмотря на свою правильную, вполнѣ музыкальную, структуру, композиціи Бальо страдаютъ отсутствіемъ въ нихъ творческой прелести; не трогаютъ сердца слушателей и не воспламеняютъ души ихъ. Прилежаніе, холодный темпераментъ автора, ученая обработка, а мѣстами и стремленіе къ эффекту, видны вездѣ въ композиціяхъ Бальо.

Онъ написалъ немало сочиненій. Изъ нихъ издано девять концертовъ, двѣ концертныя симфоніи для двухъ скрипокъ съ оркестромъ, тридцать Airs variés, квинтеты, квартеты, тріо (для двухъ скрипокъ и віолончели), дуэты, сонаты (для скрипки

и фортепіано), Caprices для одной скрипки и двадцать четыре прелюдіи.

Кромѣ того, Бальо издалъ въ 1834 г. свою школу для скрипки, подъ заглавіемъ „L'art du violon", переведенную потомъ и на нѣмецкій языкъ. Эта школа очень подробна, но заключаетъ въ себѣ много лишняго. Авторъ, напримѣръ, старается установить правила для исполненія композицій извѣстнаго автора. Всѣ подобныя подробности, безъ сомнѣнія, совершенно ни къ чему не ведутъ: въ дѣлѣ музыкальнаго вкуса трудно установить точныя и непреложныя правила. Ученикъ, при такихъ условіяхъ, можетъ дойти до состоянія автомата.

Лафонъ (1781—1839). Первоначальнымъ образованіемъ Лафонъ былъ обязанъ матери своей, которая играла на скрипкѣ. Затѣмъ его занятіями руководилъ дядя его по матери, Бертамъ, концертировавшій заграницею вмѣстѣ съ молодымъ Лафономъ, который, будучи одиннадцати лѣтъ отъ роду, имѣлъ уже огромный успѣхъ въ Гамбургѣ и Любекѣ. По возвращеніи изъ этого путешествія въ Парижъ, Лафонъ сдѣлался на время ученикомъ Крейцера, а впослѣдствіи воспользовался уроками Роде. Съ начала настоящаго столѣтія и до самой смерти Лафонъ постоянно путешествовалъ по Европѣ. Два раза онъ объѣхалъ Францію, Германію и Голландію; посѣтилъ, кромѣ того, Англію, Бельгію и Италію. Постояннымъ почти спутникомъ Лафона былъ извѣстный піанистъ того времени Генрихъ Герцъ.

Лафонъ, по исполненію своему, замѣчательному во многихъ отношеніяхъ, придерживался исключительно виртуознаго направленія. Что онъ былъ превосходенъ какъ исполнитель, это мы уже видѣли въ приговорѣ Шпора о Бальо, гдѣ Шпоръ, очевидно, стоялъ больше на сторонѣ Лафона. Предпочтеніе, оказанное послѣднему въ Парижѣ передъ Роде, также не мало говоритъ въ пользу виртуозности Лафона.

Что касается композицій Лафона, то онѣ, по характеру своему, тоже носятъ отпечатокъ виртуознаго направленія композитора. Изъ нихъ явилось въ печати семь концертовъ, большое число фантазій, Airs variés и до двухъ сотъ Romances.

Кромѣ того, Лафонъ написалъ еще двѣ оперы. Для большей части композицій (особенно Airs variés) Лафонъ находилъ сотрудниковъ въ извѣстныхъ піанистахъ того времени (напр. Калькбреннерѣ, Герцѣ и др.), писавшихъ ему для скрипичныхъ композицій фортепьянную партію.

Габенекъ (род. въ 1781 г.). Франсуа Габенекъ происходилъ изъ одной нѣмецкой фамиліи. Отецъ его, родомъ изъ Мангейма, былъ музыкантомъ въ одномъ изъ французскихъ полковъ и самъ училъ сына игрѣ на скрипкѣ. Молодой Габенекъ долго учился самъ, пока уже на двадцатомъ году жизни не попалъ въ Парижъ. Поступивъ въ парижскую консерваторію, Габенекъ началъ рѣзко выдаваться изъ среды товарищей по своимъ способностямъ, и Бальо сдѣлалъ его репетиторомъ въ своемъ классѣ. По выходѣ изъ консерваторіи Габенекъ заслужилъ расположеніе императрицы Жозефины, которая назначила ему годичное содержаніе въ 1200 фр., и независимо отъ этого Габенекъ получилъ еще мѣсто въ оркестрѣ театра Opéra Comique. Впослѣдствіи Габенекъ перешелъ въ оркестръ Большой Оперы, а съ 1824 г. его сдѣлали тамъ дирижеромъ. Наконецъ, идя все выше и выше, Габенекъ достигъ поста главнаго инспектора консерваторіи и вмѣстѣ профессора скрипичной игры. Годъ смерти Габенека съ точностію неизвѣстенъ: нужно предполагать, что онъ умеръ въ концѣ тридцатыхъ годовъ.

Какъ исполнитель, Габенекъ владѣлъ присущею французской игрѣ виртуозностью въ значительной степени. Шпоръ, слышавшій его игру, отзывается о ней такъ: „Онъ блестящій скрипачъ, который играетъ многія вещи съ величайшей бѣглостью и легкостью. Но его тонъ и штрихъ смычка нѣсколько грубоваты“.

Какъ композиторъ, Габенекъ вовсѣ не замѣчателенъ.

Осебенную заслугу Габенека въ отношеніи французской музыки составляетъ его популяризація симфоническихъ произведеній Бетховена. Габенекъ обладалъ рѣдкою способностью дирижера, и для исполненія произведеній Бетховена назначилъ концертные вечера въ консерваторіи. Оркестръ состоялъ, разумѣется, изъ учениковъ. Исполненіе было блистательное; оркестръ былъ громадный (одинъ струнный квартетъ былъ изъ

шестидесяти четырехъ человѣкъ). Со смертью Габенека исчезло мастерское исполненіе симфоническихъ произведеній, хотя нѣкоторые (напр. Фетисъ) и не признаютъ этого.

Аляръ (род. въ Байоннѣ въ 1815, ум. въ 1888 г). На десятомъ году жизни Аляръ уже возбуждалъ удивленіе въ знатокахъ музыки своими музыкальными способностями, почему и былъ посланъ родителями въ Парижъ, гдѣ преподавателемъ въ консерваторіи былъ въ то время Габенекъ. Аляръ посѣщалъ классы консерваторіи втеченіе двухъ лѣтъ, и въ это время ему пришлось конкурировать съ другими учениками изъ-за полученія преміи, что и удалось ему два раза: онъ получилъ сперва вторую премію, а потомъ и первую. Вскорѣ послѣ этого онъ выступилъ публично и имѣлъ огромный успѣхъ. Въ 1843 г. ему предложили мѣсто профессора консерваторіи, сдѣлавшееся вакантнымъ по смерти Бальо. Къ этому же времени относится изданная Аляромъ скрипичная школа, которая была введена въ консерваторіи и переведена на испанскій, итальянскій и нѣмецкій языки. Послѣ того Аляръ, отказавшись отъ профессуры, занималъ мѣсто солиста въ придворной капеллѣ.

Композиціи Аляра относятся къ блестящему виртуозному направленію и представляютъ образчикъ современной французской школы. Аляръ, кромѣ композицій, заявилъ себя также изданіемъ музыкальныхъ произведеній скрипачей XVIII вѣка (изд. въ Маинцѣ у Шота) въ формѣ сборника, который извѣстенъ подъ заглавіемъ „Классическіе маэстро скрипичной игры“. Это сочиненіе пользуется извѣстностью въ музыкальномъ мірѣ. Аляръ приспособилъ этотъ сборникъ для учащихся, и для игроковъ, обозначивъ штрихи смычка, апликатуры и другіе знаки исполненія. Кромѣ того, къ этимъ произведеніямъ приложенъ еще акомпанементъ фортепьяно, мало гармонирующій, впрочемъ, со стилемъ старыхъ композиторовъ.

Мазасъ (1782—1849). Втеченіе трехъ лѣтъ (съ 1802—1805) Мазасъ былъ ученикомъ парижской консерваторіи. За свои блестящіе успѣхи въ игрѣ на скрипкѣ онъ получилъ первую награду. Мазаса считаютъ однимъ изъ замѣчательныхъ учениковъ Бальо, бывшаго въ то время профессоромъ

парижской консерваторіи. О томъ, кто былъ первымъ учителемъ Мазаса нѣтъ никакихъ извѣстій.

Свою оффиціозную дѣятельность Мазасъ началъ въ оркестрѣ итальянской оперы. Затѣмъ начинается рядъ его путешествій по Европѣ. Онъ посѣтилъ города Испаніи, Голландіи, Бельгіи, Германіи и Италіи, а также былъ и въ Россіи. По возвращеніи во Францію, ему удалось сначала занять мѣсто солиста въ театрѣ Пале-Рояля, а затѣмъ онъ перешелъ въ Орлеанъ дирижеромъ. Композиціи свои Мазасъ писалъ и для скрипки, и для альта. Для обоихъ инструментовъ онъ написалъ и школы. Особенною же популярностью пользовались въ былое время въ кругу диллетантовъ скрипичные дуэты Мазаса.

Бельгійская школа.

По мнѣнію музыкальныхъ писателей, бельгійская школа не имѣетъ вполнѣ самостоятельнаго и исключительнаго направленія въ стилѣ, а есть только отрасль французской школы. Отличіе же ея отъ послѣдней главнымъ образомъ заключается въ той безпритязательной естественности, въ томъ легкомъ теченіи мыслей и свободномъ мелодичномъ складѣ, которые характеризуютъ вообще композиціи скрипачей бельгійской школы.

Беріо (1802—1870). Представителемъ этой школы является извѣстный скрипачъ нашего вѣка Карлъ де-Беріо. Родители Беріо принадлежали къ одной изъ знаменитыхъ бельгійскихъ фамилій. По смерти ихъ, Беріо былъ принятъ и воспитанъ учителемъ музыки Тиби, а на 9-мъ году уже публично исполнилъ одинъ изъ концертовъ Віотти. До 19-лѣтняго возраста Беріо не выѣзжалъ изъ своего роднаго городка Лёвена, продолжая постоянно совершенствоваться въ игрѣ путемъ собственнаго упражненія, путемъ самодѣятельности. Наконецъ онъ отправился въ Парижъ, гдѣ познакомился съ Віотти. Когда Беріо

сыгралъ кое-что изъ собственныхъ композицій передъ Віотти и пожелалъ узнать мнѣніе его о своихъ способностяхъ, то Віотти сказалъ ему: „вы имѣете прекрасный стиль; старайтесь его усовершенствовать; слушайте всевозможныхъ талантливыхъ артистовъ, но не подражайте имъ ни въ чемъ". Однакожъ Беріо желалъ усовершенствоваться подъ чьимъ-нибудь руководствомъ, и сталъ посѣщать классы Бальо. Спустя нѣсколько мѣсяцевъ, онъ пришелъ къ убѣжденію въ безполезности для своего стиля этихъ лекцій. Говорятъ, что будто бы Беріо нѣсколько мѣсяцевъ учился еще подъ руководствомъ своего земляка Роберехтса. Затѣмъ начинается уже собственно музыкальная карьера Беріо, выступавшаго въ качествѣ концертиста. Изъ Парижа онъ отправился въ Лондонъ, гдѣ его приняли съ чрезвычайнымъ энтузіазмомъ. Брюссельскій дворъ предложилъ Беріо мѣсто концертмейстера, отъ котораго онъ отказался по случаю революціи 1830 года.

Въ 1835 г. Беріо женился на извѣстной пѣвицѣ Малибранъ-Гарчіа и отправился съ нею въ Италію. Вслѣдствіе несчастнаго паденія съ лошади, жена Беріо заболѣла и скончалась. Въ совершенномъ отчаяніи Беріо вернулся въ Брюссель. Долго и до того сильно грустилъ онъ, что впалъ въ постоянную апатію, изъ которой вышелъ только въ 1840 г., когда предпринялъ послѣднее путешествіе по Германіи. Послѣ этого онъ снова вернулся въ Брюссель, гдѣ до 1852 г. занималъ мѣсто профессора консерваторіи. Въ 1852 г.. Беріо ослѣпъ, принужденъ былъ разстаться съ консерваторіею и жилъ до 1870 г. жизнью частнаго человѣка. Онъ умеръ 10 марта 1871 года.

Сказанное нами выше о характерѣ бельгійской школы вообще относится въ частности и къ композиціямъ Беріо, какъ представителя этой школы. Изъ сочиненій своихъ Беріо напечаталъ 11 концертовъ, 11 Airs variés, 6 тетрадей этюдовъ, 4 trios (для скрипки, віолончели и фортепіано), 49 Duos brillants (для фортепіано и скрипки) и, наконецъ, скрипичную школу, въ которой въ трехъ частяхъ трактуется объ элементахъ скрипичной игры (1-я ч.), о смычкѣ и о различномъ употребленіи его (2-я ч.) и о стилѣ скрипичной игры (3-я ч.).

Вьётанъ (род. въ 1820, ум. въ 1881 г. въ Алжирѣ). Генрихъ Вьётанъ, былъ знаменитый виртуозъ и одинъ изъ даровитѣйшихъ учениковъ Берiо. Съ 7-лѣтняго возраста Вьётанъ въ своемъ исполненiи обнаруживалъ уже замѣчательныя способности. Послѣ усовершенствованiя подъ руководствомъ Берiо, Вьётанъ объѣхалъ всю Германiю и вездѣ производилъ фуроръ. Говорятъ, что будто извѣстное время Вьётанъ еще занимался въ Штуттгартѣ подъ руководствомъ Малика.

Объѣхавъ Германiю, Францiю и Англiю, Вьётанъ посѣтилъ въ 1846 г. и Россiю и оставался у насъ придворнымъ камеръ-виртуозомъ до 1852 года. Затѣмъ цѣлью его путешествiй сдѣлалась Америка. Нѣкоторые находятъ, что влiянiе этой страны съ ея торгово-промышленнымъ духомъ невыгодно отразилось на виртуозности Вьётана. Несмотря на изумительную ловкость какъ лѣвой руки, такъ и смычка, Вьётанъ, по возвращенiи изъ Америки, обнаружилъ въ своемъ исполненiи нѣкотораго рода вялость и блѣдность. Композицiй Вьётана появилось въ печати довольно много. Онѣ, а особенно концерты, отличаются разсчитанною на эффектъ виртуозностью. Въ оркестровкѣ своихъ концертовъ Вьётанъ старался стать выше прежняго уровня, давъ оркестровымъ партiямъ интересную въ тематическомъ отношенiи обработку. За то его концерты (особенно D-moll) производятъ какое-то расплывающееся впечатлѣнiе, такъ-какъ содержанiе ихъ недостаточно еще богато, чтобы гармонировать съ сдѣланнымъ со стороны композитора опытомъ въ отношенiи сказанной обработки.

Снэль (1793—1861). Франсуа Снэль развилъ свой талантъ подъ руководствомъ Бальо. По возвращенiи на родину, онъ занялъ въ брюссельскомъ театрѣ мѣсто солиста, а потомъ сдѣлался капельмейстеромъ при одной церкви.

Снэль написалъ большое количество композицiй; но изъ нихъ ни одна не пережила автора.

Изъ учениковъ Снэля замѣчательны Гауманнъ и Арто.

Гауманнъ (род. въ Гентѣ въ 1808 г.). Гауманнъ былъ предназначенъ родителями къ карьерѣ юриста, но бросилъ университетъ и ревностно занялся скрипкой подъ руководствомъ Снэля. Путешествiе по Англiи и Францiи не дало ему

никакихъ результатовъ на артистическомъ поприщѣ, почему онъ возвратился на родину и докончилъ свой докторскій экзаменъ. Затѣмъ привязанность къ скрипкѣ снова взяла надъ нимъ верхъ и Гауманнъ отправился путешествовать по Германіи, а оттуда заѣхалъ и въ Россію. Какъ концертистъ, Гауманнъ обладалъ довольно хорошей техникой, но манера и характеръ исполненія вообще лишены были у него всякой художественности. Изъ произведеній его нѣкоторыя появились въ печати, и относятся къ роду салонныхъ піесъ.

Арто (1815—1845). Отецъ Арто былъ въ брюссельскомъ оперномъ оркестрѣ горнистомъ, и самъ началъ учить сына игрѣ на скрипкѣ. Скоро послѣ этого маленькій Арто выступилъ въ театрѣ съ концертомъ Віотти. Съ этой поры онъ пріобрѣлъ себѣ въ Снэлѣ ревностнаго учителя, а затѣмъ былъ отправленъ въ Парижъ къ Крейтцеру. На 12-мъ году Арто блистательно кончилъ курсъ въ консерваторіи. Въ Лондонѣ его появленіе произвело необыкновенный эффектъ. Оттуда Арто отправился въ Парижъ. Изъ Парижа онъ предпринялъ путешествіе по западной Европѣ, посѣтивъ и Россію. Въ 1843 г. Арто отправился въ Америку, по возвращеніи откуда черезъ 2 года умеръ отъ грудной болѣзни.

По дошедшимъ до насъ извѣстіямъ, игра Арто была блестящая и граціозная. Композиціи же его отличаются исключительною виртуозностью и относятся къ роду салонныхъ пьесъ.

Меертсъ (1802 – 1863). Іосифъ Меертсъ замѣчателенъ какъ профессоръ скрипичной игры, занявшій въ Брюсселѣ мѣсто преподавателя послѣ Беріо. Онъ изучалъ скрипку подъ руководствомъ Лафона, Габенека и Бальо. Изъ сочиненій его замѣчательны по своей практической пользѣ скрипичные этюды.

Гисъ (1801 — 1844). Ученикъ Лафона, Іосифъ Гисъ постоянно велъ жизнь странствующаго виртуоза. Особенно часто ѣздилъ онъ вмѣстѣ съ Серве, съ которымъ объѣхалъ всю западную Европу, и умеръ въ С.-Петербургѣ. Игра его хотя и отличалась чистотою, но за то была слаба въ другихъ отношеніяхъ.

Массартъ (род. въ 1811 г. въ Люттихѣ). Профессоръ парижской консерваторіи, Іосифъ Массартъ (ученикъ Крейтцера), занимающій свой постъ съ 1843 г., замѣчателенъ какъ учитель двухъ виртуозовъ — Венявскаго и Лотто.

Прюмъ (1816—1849). Ученикъ Габенека, Прюмъ занималъ сначала постъ профессора консерваторіи въ Люттихѣ, а затѣмъ велъ жизнь концертиста и объѣхалъ въ 1839 году всю Германію. Изъ произведеній его особенно была прежде въ ходу пьеса „Mélancolie“. Игра Прюма отличалась чистотою, но была женственно-сентиментальна.

Леонаръ (род. въ Бельгіи въ 1819 г.). До 1844 г. Леонаръ изучалъ игру подъ руководствомъ Рума въ Люттихѣ, а потомъ у Габенека въ Парижѣ. Возвратясь изъ путешествій, доставившихъ ему громкую извѣстность, Леонаръ занялъ послѣ Беріо постъ профессора брюссельской консерваторіи, но скоро слабое здоровье заставило его отказаться отъ профессуры. Съ тѣхъ поръ Леонаръ живетъ постоянно въ Парижѣ.

Игра Леонара блестяща въ техническомъ отношеніи. Композиціи его отличаются исключительно виртуознымъ направленіемъ.

Въ заключеніе нашего очерка коснемся еще двухъ замѣчательныхъ скрипачей XIX вѣка, а именно Оле-Буля и Липинскаго.

Оле-Буль (родился въ 1810, умеръ въ 1880 г. въ Бергенѣ). Родителями Оле-Буль предназначался къ богословской карьерѣ и впослѣдствіи былъ посланъ въ Христіанію для окончанія курса въ тамошнемъ университетѣ. Любовь къ скрипкѣ у Оле-Буля обнаружилась еще въ дѣтскомъ возрастѣ, но отецъ старался всячески заглушить музыкальныя тенденціи сына и отнялъ у него скрипку. Тогда Оле-Буль сталъ учиться втихомолку и, по поступленіи на 18-мъ году въ университетъ, окончательно отдался скрипкѣ. Публичныя исполненія Оле-Буля оказались весьма успѣшны, и это еще болѣе побудило его исключительно заняться скрипкой. Въ 1829 году Оле-Буль отправился въ Кассель, съ цѣлью усовершенствовать игру свою подъ руководствомъ Шпора; но Шпоръ принялъ Оле-Буля довольно холодно, почему послѣдній долженъ былъ, ничего не добившись, выѣхать немедленно изъ Касселя, и отправился въ

Данію. Здѣсь въ Копенгагенѣ въ то время жилъ скрипачъ Вексталль; подъ его руководствомъ Оле-Буль занимался скрипкой втеченіи нѣсколькихъ мѣсяцевъ, послѣ чего отправился снова въ Германію.

Встрѣча съ Паганини въ Германіи такъ подѣйствовала на Оле-Буля, что онъ рѣшился ѣхать вслѣдъ за нимъ въ Парижъ, гдѣ долгое время страшно бѣдствовалъ. Къ довершенію всѣхъ его бѣдствій его обокрали; въ числѣ украденныхъ вещей была и скрипка. Оле-Буль не могъ вынести всей тяжести своего положенія и бросился въ Сену, откуда его вытащили проходившіе мимо и видѣвшіе эту сцену покушенія на самоубійство. Одна дама, бывшая въ числѣ публики, окружившей неудавшагося утопленника, признала въ Оле-Булѣ большое сходство съ своимъ покойнымъ сыномъ, приняла бѣднаго молодаго человѣка въ свой домъ и доставила ему обезпеченное существованіе. Съ тѣхъ поръ Оле-Буль постоянно совершенствовался въ игрѣ и выступилъ наконецъ съ большимъ успѣхомъ публично. Послѣ того начался рядъ его путешествій по Европѣ, когда онъ повсюду возбуждалъ удивленіе своею выходящею изъ обыкновенныхъ предѣловъ виртуозностью. Въ 1835 году онъ между прочимъ посѣтилъ и Россію. Затѣмъ до 1840 г. онъ жилъ въ своемъ отечествѣ, послѣ чего снова начался цѣлый рядъ безконечныхъ путешествій, при чемъ Оле-Буль до 1867 года побывалъ уже два раза въ Америкѣ, гдѣ блестящая виртуозность доставила ему порядочное состояніе. Въ 1867 г. Оле-Буль снова уѣхалъ въ Америку и оставался тамъ до послѣдняго времени. Говорятъ, что онъ намѣревался даже купить извѣстное количество земли въ штатѣ Пенсильваніи для устройства колоніи изъ норвежскихъ переселенцевъ, но это предпріятіе ему кажется не удалось.

Исполненіе Оле-Буля отличалось виртуозностью, доведенной до высшей степени. Онъ владѣлъ блестящею техникою; его кантилены мечтательно-элегическаго характера и, по мнѣнію знатоковъ, были воспроизведеніемъ національной поэзіи. Сохранившійся отзывъ Шпора объ игрѣ Оле-Буля отличается довольно большою строгостью. Шпоръ отдаетъ должное техникѣ Оле-Буля и находитъ въ его эффектныхъ отступленіяхъ

отъ обыкновеннаго скрипичнаго стиля ту же оригинальную черту, какая замѣтна и у Паганини. Отличительнымъ же недостаткомъ Оле-Буля Шпоръ считаетъ монотонность его игры (вслѣдствіе недостаточности нюансовъ). Что касается исполненія Оле-Булемъ квартетной музыки (Моцарта), то Шпоръ характеризуетъ это исполненіе отсутствіемъ образованнаго вкуса, хотя оно и не лишено, по его мнѣнію, значительной доли чувства.

Что касается композицій Оле-Буля, то онѣ принадлежатъ, по своему направленію, исключительно къ разряду виртуозныхъ и разсчитаны на большой эффектъ.

Липинскій (1790—1861). Получивъ первоначальныя понятія о скрипичной игрѣ отъ отца, Карлъ Липинскій предоставленъ былъ потомъ самому себѣ. Такъ продолжались его занятія до десяти-лѣтняго возраста, когда Липинскій плѣнился віолончелью и оставилъ на время скрипку. Мысль, что скрипача всегда ожидаетъ бо́льшій успѣхъ, чѣмъ віолончелиста, побудила Липинскаго снова взяться за скрипку, которою онъ усердно занимался съ тѣхъ поръ до двадцати-лѣтняго возраста. Съ наступленіемъ этого возраста Липинскій до того успѣлъ усовершенствовать игру свою, что ему предоставили въ лембергскомъ театрѣ мѣсто концертмейстера. Занявъ этотъ постъ, Липинскій началъ особенно трудиться надъ изученіемъ всевозможныхъ оперъ. При ознакомленіи съ партіями оперныхъ голосовъ, Липинскій долженъ былъ часто играть два голоса вмѣстѣ. Этимъ постояннымъ упражненіемъ Липинскій довелъ до высшей степени совершенства исполненіе двойныхъ нотъ на скрипкѣ, что̀ всегда составляло блестящую сторону игры его.

Вмѣстѣ съ тѣмъ Липинскій постоянно изучалъ и итальянскихъ скрипачей: сонаты и концерты двухъ авторовъ, Тартини и Віотти, особенно привлекали его вниманіе.

Съ 1817 года пронесся слухъ о геніи Паганини. Липинскимъ до того овладѣло страстное желаніе видѣть и слышать этого геніальнаго скрипача, что онъ оставилъ на время Лембергъ и отправился въ Италію. Паганини въ то время пріѣхалъ концертировать въ Піаченцу. Липинскій въ числѣ прочихъ также присутствовалъ на его концертѣ, и въ то время,

какъ публика доходила въ своихъ аплодисментахъ до неистовства, Липинскій молчалъ, полный изумленія и восторга. Но когда, наконецъ, наступило Adagio, то Липинскій не выдержалъ и началъ громко аплодировать. Публика, не заинтересованная исполненіемъ Adagio, съ изумленіемъ смотрѣла на Липинскаго. Когда же узнали, что Липинскій пріѣхалъ издалека, съ цѣлью только послушать игру Паганини, ихъ познакомили другъ съ другомъ, послѣ чего Липинскій сдѣлался ревностнымъ ученикомъ Паганини. Послѣдній былъ такъ внимателенъ къ ученику, что не только игралъ съ нимъ публично двойной концертъ, но даже предложилъ ему объѣхать вмѣстѣ Италію, но Липинскій отказался, такъ-какъ долгая разлука съ отечествомъ и семействомъ звала его домой.

По возвращеніи изъ Италіи на родину, Липинскій въ скоромъ времени предпринялъ путешествіе по Германіи, откуда отправился въ Россію. Успѣхъ Липинскаго повсюду былъ огромный. По пріѣздѣ въ Дрезденъ въ 1835 году, онъ былъ приглашенъ занять мѣсто концертмейстера, на которомъ оставался до 1860 г. Съ этого года онъ началъ страдать ревматизмомъ; силы его постоянно ослабѣвали и онъ совсѣмъ оставилъ скрипку. Въ 1861 г. его повезли на воды въ Теплицъ; но было напрасно: постоянно ослабѣвая, онъ переѣхалъ лѣтомъ этого года въ свое помѣстье Урловъ (недалеко отъ Лемберга), гдѣ 16-го декабря и скончался.

Хотя игра Липинскаго и не имѣла нѣкоторыхъ сторонъ блестящей виртуозности (скораго триля, Staccato), тѣмъ не менѣе эти недостатки были совершенно неощутительны, вслѣдствіе другихъ ея техническихъ преимуществъ. Широкій, полный тонъ, необыкновенная ловкость при исполненіи двойныхъ нотъ, октавъ, аккордовъ, превосходная интонація, рѣзко характеризовали игру Липинскаго. Какъ исполнитель классической музыки (особенно композицій Бетховена), Липинскій былъ неподражаемъ. Изъ произведеній Липинскаго особенно замѣчателенъ его Concert militaire и варіаціи въ тонѣ G-moll.

ъ
ъ
нъ
не
д-
л-
й-
ія,
ль
Ли-
аго
въ

